

Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras



Um Teatro Nacional À *Vossa Vontade* –
Algumas reflexões em contexto de estágio

Orientadora: Prof.^a Maria João Brilhante

Miguel Curiel

Relatório final de estágio

Mestrado em Estudos de Teatro

2015

Agradecimentos:

Faculdade de Letras de Lisboa;

Comuna – Teatro de Pesquisa – João Mota;

Teatro Nacional D. Maria II;

Doutora Maria João Brilhante, minha orientadora;

Dr. António Pignatelli;

Dr.^a Sandra Simões;

À minha família, pelo apoio;

Carolina Bettencourt, pela visão;

Leonor Cabral, pelo exemplo.

Índice

Resumo _____ pág. 7

Summary _____ pág. 9

Introdução _____ pág. 11

Capítulo I: Acerca do Teatro Nacional D. Maria II _____ pág. 13

I.I) Enquadramento histórico: O TNDM II no momento da sua fundação
_____ pág. 14

I.II) Objectivos estatutários do TNDM II _____ pág. 19

I.III) Quais as condicionantes colocadas pela actual restrição financeira às produções do TNDM II _____ pág. 22

I.IV) Programa de actividades da actual administração do TNDM II e sua correspondência com os seus objectivos estatutários _____ pág. 24

I.V) Adequação do espectáculo *À Vossa Vontade* à missão do TNDM II
_____ pág. 30

Capítulo II: Acerca do espectáculo *À Vossa Vontade* _____ pág. 34

II.I) Da obra “clássica” ao seu diálogo com o momento presente:

Definição de obra clássica, segundo João Barrento _____ pág. 35

Questões de adaptação e internacionalização de Shakespeare ____ pág. 42

II.II) Descrição das condições de realização do estágio e do processo de trabalho
_____ pág. 48

II.III) Comentário ao espectáculo: da dramaturgia ao resultado final

Texto e dramaturgia _____ pág. 58

Abordagem desta encenação em *À Vossa Vontade* _____ pág. 62

Opção estética – figurinos, cenário e desenho de luz _____ pág. 67

A música _____ pág. 69

Apreciação global do espectáculo _____ pág. 70

Conclusão _____ pág. 73

Bibliografia _____ pág. 75

Sitiografia _____ pág. 78

Anexos _____ pág. 80

Anexo 1) Entrevista a Dr.ª Sandra Simões, vogal do conselho de administração do TNDM II _____ pág. 81

Anexo 2) Tabela de programação do TNDM II 2013 _____ pág. 101

Anexo 3) Entrevista a Álvaro Correia sobre o espectáculo *À Vossa Vontade*

_____ pág. 104

Anexo 4) Estatísticas do espectáculo _____ pág. 121

Anexo 5) Programa do espectáculo _____ pág. 122

Apêndices _____ pág. 141

1) Fotografias _____ pág. 142

2) Recortes de imprensa _____ pág. 144

Resumo

O relatório que aqui se apresenta pretende, acima de tudo, descrever o processo do estágio que fiz enquanto assistente de encenação no espectáculo *À Vossa Vontade*, tradução do original inglês de William Shakespeare, *As You Like It*, com encenação de Álvaro Correia, e que esteve em cena na sala Garrett do Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II) de 21 de Março a 14 de Abril de 2013. A oportunidade de ser integrado neste processo de trabalho surge de boas relações profissionais criadas com a Comuna – Teatro de Pesquisa, e ainda da abertura de João Mota, director artístico do TNDM II até Dezembro de 2014, e a quem tenho a agradecer a oportunidade que me foi concedida.

Poderá o leitor questionar-se acerca dos motivos que me levaram a apresentar um relatório apoiado numa experiência de prática teatral no âmbito de um Mestrado mais direccionado para a reflexão crítica dos fenómenos teatrais, como é o caso deste com que aqui concluo os Estudos da Teatro na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Devo dizer que, e mesmo com o enorme mérito que tem esta instituição pela criação do Centro de Estudos de Teatro (CET) e continuação do útil trabalho por ele desenvolvido, julgo ser cada vez mais urgente aproximar a teoria do teatro à prática do teatro, e vice-versa. Como será possível constatar no decorrer das reflexões que aqui apresento, não só tenho verificado um comportamento deficiente por parte de alguns criadores, porque não se apoiam na teoria e nos estudos da sua área, bem como uma tendência por parte da academia de se afastar da responsabilização a que deve obrigar os criadores, através de reflexões críticas apoiadas na realidade teatral contemporânea. Por este motivo, e também porque me considero sobretudo um criador, ou pelo menos alguém que trabalha profissionalmente enquanto praticante de teatro, decidi colmatar este fosso que creio que ainda existe, através deste relatório.

Verifica-se, porém, que o primeiro capítulo deste relatório incide sobre o TNDM II, nas suas vertentes histórica e estatutária, reflectindo-se posteriormente acerca do programa de actividades da administração da instituição, presidida à data do estágio que fiz pelo Dr. Carlos Vargas. Tal facto explica-se pela necessidade de enquadrar o leitor nos propósitos históricos que levaram à fundação do TNDM II e nos objectivos da

administração em causa. Apenas deste modo, julgo, poderia eu dar ao passo seguinte, que concerne o meu estágio neste espectáculo.

Feitos os devidos enquadramentos, será então oportuno discutir o espectáculo em causa, começando por tentar uma aproximação de definição de uma obra que se constitui como canónica, tal como acontece com as obras de Shakespeare. De seguida, far-se-á uma descrição do estágio que fiz. No entanto, e como veremos no decorrer deste relatório, vi-me obrigado (pelo menos eticamente), a desenvolver uma reflexão crítica acerca do espectáculo, em parte motivada pela integração deficiente da minha posição de estagiário no processo de trabalho.

Verá o leitor o material que serviu de apoio para a elaboração deste relatório mencionado da Bibliografia ou incluso nos Anexos e Apêndices.

Poder-se-á ainda aceder a uma descrição mais detalhada dos capítulos e subcapítulos deste relatório de seguida, na Introdução.

Summary

The report presented herewith aims to describe first and foremost my training period (internship) process as staging (production) assistant for the play "À Vossa Vontade", in a translation from the English original "As you Like It" by William Shakespeare, staged by Álvaro Correia, presented on stage at the "Sala Garret do Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II) (National Theatre) from March 21st to April 14th 2013. Being integrated in this working process arose from the sound professional relations forged with the company "Comuna – Teatro de Pesquisa", and also from the open-mindedness of João Mota, TNDM II's artistic director until December 2014, whom I warmly thank for this opportunity.

The reader might wonder about the reasons which made me present a report based on a theatrical practice experience in a Master's framework more guided towards a critical reflection of theatrical events, as the present case, by which I conclude the Theatre Studies at the Lisbon University – Department of literature and Languages (Estudos de Teatro – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa). I must say that notwithstanding this institution's great merit for the creation of the Centre of Theatre Studies (Centro de Estudos de Teatro – CET) and prosecution of the useful work developed by the Centre, I believe that it becomes more and more urgent to bring theatre's theory closer to theatre's practice and vice-versa. As you will be able to see from the reflection's presentation as it unfolds, I have seen not only a deficient stand on the part of some creators because they do not lean on the theory and on their domain studies, but also a trend from the academic world to withdraw from the responsibility to which creators should be bound to, by means of critical thought based on the contemporary theatrical reality. For this very reason, and also because I consider myself mainly a creator, or at least, someone who works professionally as practicing theatre, I have decided to bridge the gap that I believe still exists, with this report's presentation.

You shall nevertheless see that, this report's first chapter dwells on the history and statutes of the TNDM II (National Theatre), followed by the activities programme of the Board of Director's by then chaired by Dr. Carlos Vargas. This particular

sequence is explained by the need of giving the reader a frame of the historic aim leading to the foundation of the TNDM II, thus also presenting the Board's objectives.

Only in this way would I be able to take the next step, the one concerning my training period in this performance.

All the framework being presented, it will then be time to dwell upon this particular performance, beginning with a definition approach for a work which has become a classic as did all works of Shakespeare, followed by the training period's description. Nevertheless, and the reader will see it as the report unfolds, I considered, at least ethically, that I had to develop a critical reflection about the performance, partly caused by my trainee's position deficient integration in the working process.

All the support material for this report's elaboration as well as all the sources are mentioned in the bibliography, annexes and appendices. The introduction will give the reader a more detailed description of chapters and subchapters of this report.

Introdução

O título deste relatório pretende expressar a junção, numa só reflexão, daquilo que foi o meu estágio de mestrado enquanto assistente de encenação no espectáculo *À Vossa Vontade*, de William Shakespeare, com encenação de Álvaro Correia, em cena na sala Garrett no Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II) de 21 de Março a 14 de Abril de 2013, e do sentido programático que faz o espectáculo no contexto da administração do TNDM II, e que cessará funções. Será necessário, antes de mais, fazer referência a um factor que determina o sentido temporal que faz este relatório. Presidida pelo Dr. Carlos Vargas, esta administração contou ainda com a presença no conselho de administração do Dr. António Pignatelli e da Dr.^a Sandra Simões, e com a direcção artística de João Mota, reconhecido encenador, actor, pedagogo e director artístico da Comuna – Teatro de Pesquisa. Em breve (no início de 2015) esta equipa deverá dar lugar a Miguel Honrado para o cargo de presidente do conselho de administração e a Tiago Rodrigues enquanto director artístico. Reconheça-se que há um certo anacronismo na elaboração deste relatório, já que grande parte das reflexões foi feita (e escrita) a partir do momento em que começou o estágio que frequentei (ainda em finais de 2012 com ensaios para o espectáculo) até ao final de 2014. Portanto, será talvez uma reflexão que apenas surge à *posteriori*, ainda que tenha sido elaborada no decorrer da administração presidida pelo Dr. Carlos Vargas e com a direcção artística de João Mota. Note-se que sempre que me refira à administração do TNDM II ou ao seu director artístico, me refiro aos que em breve cessam funções, já que é sobre estes, e não sobre os que retomarão a condução da instituição em 2015, que estas reflexões incidem.

Partindo agora para uma explicitação do conteúdo deste relatório, farei uma reflexão que começa no macrocosmos da instituição que é o TNDM II e que se afunila progressivamente para a análise do microcosmos do espectáculo *À Vossa Vontade*. Assim, dividirei este relatório em dois capítulos distintos, por sua vez divididos em subcapítulos, nos quais incluirei blocos de reflexões sem numeração. Assim sendo, o primeiro capítulo será dedicado ao TNDM II, começando por contextualizar o momento da sua fundação, de seguida os seus objectivos estatutários, e programa da actual administração e as restrições financeiras a que esta administração esteve sujeita e teve

que dar resposta. No último subcapítulo far-se-á já a ponte para o espectáculo em causa, compreendendo em que pontos este corresponde aos objectivos artísticos do TNMD II. Para este efeito, recorrerei a uma entrevista feita à Dr.^a Sandra Simões, vogal do conselho de administração do TNMD II e a documentação referente à programação e estatutos da instituição.

No segundo capítulo, começarei por tentar compreender os fundamentos que levam uma dada obra a ascender ao estatuto canónico, ou a tornar-se um clássico se quisermos, compreendendo assim de que forma pode ela dialogar com o tempo presente e não se circunscrever num tempo histórico. Avaliarei também em que medida é que este espectáculo conseguiu dialogar com a contemporaneidade. Para o efeito, farei uso de um ensaio de João Barrento acerca da definição de obra “clássica”, porque falamos de Shakespeare como um dos autores mais representados e, portanto, pertencendo ao cânone, bem como a ensaios acerca da abordagem que outros encenadores fizeram em completa ruptura com o contexto histórico em que as peças deste autor se inseriam.

Terminarei o segundo capítulo com uma avaliação crítica do processo e do resultado do espectáculo à luz dessas leituras e na sua relação com o público português da actualidade. Começarei por fazer um relato do que foi o meu estágio, em que condições ele decorreu e o que daí se pode retirar para futuros estágios deste tipo. Terminadas as considerações respeitantes ao processo, analisarei de seguida o resultado que teve o espectáculo, desde os problemas colocados pela tradução do texto, a abordagem que a encenação lhe fez, as opções estáticas do espectáculo, bem como o papel que a música desempenhou nele, até fazer uma apreciação global do espectáculo. Recorrerei aqui à entrevista que fiz ao encenador Álvaro Correia e a excertos do programa do espectáculo.

Nos anexos é possível encontrar as entrevistas que fiz à Dr.^a Sandra Simões e a Álvaro Correia, bem como documentação complementar para a análise que pretendo fazer, como a tabela de programação do TNMD II, as estatísticas de produção e de público do espectáculo, e mesmo o programa do espectáculo.

Outros documentos encontram-se em apêndice, como algumas fotografias dos ensaios e do espectáculo e recortes de imprensa relevantes.

Capítulo I:

Acerca do Teatro Nacional D. Maria II (TNDM II)

I.I) Enquadramento histórico: O TNDM II no momento da sua fundação.

Para se compreender as motivações que levaram à construção do que hoje conhecemos como o Teatro Nacional D. Maria II, com uma companhia própria e com um Conservatório Real a assegurar a formação dos actores, será obrigatório recuar ao momento em que, pela primeira vez, o Estado reconheceu ao teatro a sua função cultural, aproveitando-a. Só no final do terceiro quartel do século XVIII se tornou o Estado patrono das artes cénicas, apoiando e subsidiando a sua prática; até então, apenas se limitou a actividades de fiscalização das doutrinas morais que nos palcos se apresentavam. Foi precisamente o Conde de Oeiras, filho do Marquês de Pombal, que em 1771 ordenou a constituição da “Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Publicos de Corte”, com vista à transmissão pelo teatro das “máximas sãs da Política, Moral e Amor da Patria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir os seu soberanos” (MATOS SEQUEIRA, 1955: 4).

Na verdade, não seria o Rei quem directamente financiava esta sociedade, e que por sua vez financiava os espectáculos ou as companhias. Seriam mesmo os sócios que a constituíam, os “capitalistas”, a fornecer financiamento. E muito embora, três anos depois da sua constituição, tenha sido dissolvida a sociedade por dificuldades financeiras, vale-nos o facto histórico de ser um primeiro exemplo da intervenção estatal mais consequente financeiramente na prática teatral, ainda que por intermédio dos “capitalistas”. E apesar de, aos olhos de hoje, se julgar perniciosa a assumpção de que o teatro deve servir fins políticos ou morais, foi o reconhecimento desta valência que fez com que a classe governante tenha tomado interesse sobre uma prática que, até então, raras vezes tinha merecido tal atenção. Apesar de me desviar aqui do ponto essencial da reflexão, seria interessante colocar a hipótese do que teria acontecido à ideia de fundação de um Teatro Nacional se não fosse o desejo de controlo de convenções ideológicas por parte do Estado.

Só mais tarde, em 1812, se arriscou novamente a constituição de uma sociedade, semelhante a esta primeira, com o propósito de assegurar o financiamento dos teatros Condes e S. Carlos através da atribuição a estas salas de espectáculo o lucro das “casas

de sortes”, ou seja, dos jogos de sorte ou azar, e que hoje em dia estão a cargo da Santa Casa da Misericórdia. O que será interessante notar é que neste “Regulamento Provisório do Theatro Nacional” de 1812 (sendo que o título e as datas são retirados do livro de MATOS SEQUEIRA, 1955) se encontram já directrizes exactas quanto aos artistas e às suas obrigações, cargos e espectáculos; tudo na tentativa de revitalizar a cena portuguesa, reconhecida que estava a sua situação decrépita. Porém, também esta sociedade chega ao seu fim em 1818, ainda que se tenha estendido por mais algum tempo a atribuição dos dinheiros das “casas de sortes” a estes dois teatros.

Terá sido esta primeira experiência que terá levado, em 1820, o Condes a fazer um novo pedido de financiamento estatal, mas desta feita contendo de forma inédita a ambição de constituição futura de um Teatro Nacional, que pudesse servir condignamente, segundo o director do mesmo teatro, Manuel Baptista de Paula, não só o entretenimento do povo, bem como a sua elevação moral, tão necessários então, diz. Não esqueçamos que o país vivia ainda uma acesa revolta política, pois se se tinha recomposto das invasões francesas de 1807, da ocupação inglesa subsequente e da independência económica do Brasil, agora as lutas entre absolutistas e liberais assolavam o panorama político português; fervilhava então a ânsia de reforma política, moral, social e, claro está, teatral, tendo sido precisamente em 1820 que foi definitivamente abolido o Tribunal do Santo Ofício, que durante três séculos tinha imposto uma Censura a qualquer ideal ou moral que lhe não fosse conveniente, com os efeitos atrofiantes conhecidos na produção intelectual e teatral do país. (REBELLO, 2000: 91)

À data, os teatros mais relevantes, ou que pelo menos mostravam sinais de regular o seu funcionamento, eram o Condes e o Salitre, exceptuando o S. Carlos, que estava dedicado às óperas. Será a acérrima disputa entre estes dois (o Condes e o Salitre), que vinte e seis anos depois dará origem à formação do Teatro Nacional. Quanto à fundação de uma “Escola de Arte Dramática”, é uma ideia que começa a manifestar-se um ano depois, em 1821, e que mais tarde, tal como a formação do Teatro Nacional, será preconizada por Almeida Garrett. E não é de espantar que estas duas companhias reclamassem para si os subsídios estatais, dadas as condições claramente inadequadas dos seus espaços para produções dignas, sendo pequenos, frios e alagados, com “passagem por palheiros” (MATOS SEQUEIRA, 1955: 21), e dada a possibilidade avistada pelos artistas de levarem uma vida mais digna, por assim dizer,

sem dependerem exclusivamente dos favores do público pela compra de bilhetes para os seus espectáculos. Por outro lado, nota-se também um desejo de revitalização da cena nacional por parte do Estado e mesmo pelo público, acusando-se as companhias de apresentarem peças sem interesse e estrangeiradas, onde os actores sofriam de um mau desempenho notório, dada a falta de rigor no trabalho e de escola que os preparasse. Mesmo o S. Carlos, que aqui nos importa menos abordar pela pouca relevância que teve na origem do Teatro Nacional e pela diferença do género artístico que representa, não esteve imune às críticas, que o acusavam também de apenas apresentar óperas ao gosto italiano.

Assim, um plano mais estruturado só chega finalmente a ver a luz do dia quando Joaquim Larcher, um liberal que andara fugido a perseguições desde 1827 com o seu companheiro de ideais João Baptista de Almeida Garrett, é nomeado para o cargo de Governador Civil de Lisboa em 1836, implantando-se agora o “projecto socioeconómico subjacente à revolução liberal de 1820” (REBELLO, 2000: 92). Partilhando igualmente com Larcher o gosto pela prática dramática, ainda dos tempos da Universidade de Coimbra, Garrett rapidamente é incumbido da tarefa de apresentar um plano para a edificação de um Teatro Nacional e de um Conservatório Geral de Arte Dramática. O momento não podia ter sido mais oportuno para gizá-lo, de tal maneira andavam estas ideias irrompendo no meio político, social e na disputa entre os rivais Condes e Salitre. Tanto que o Plano para a Reforma Geral dos Estudos de 1834 já contemplava a criação da instituição de ensino artístico. No ano seguinte, em 1837, Garrett é nomeado para o cargo de Inspector-Geral dos Teatros, e enquanto o plano para a edificação do Teatro Nacional, em honra da Rainha D. Maria II, que reinava desde 1826 (OLIVEIRA MARQUES, 1998: 713), não se cumpria, chegou mesmo a decretar o funcionamento provisório do Teatro Nacional no Condes, passando este a chamar-se “Teatro Nacional e Normal” durante o período que mediou a tarefa.

A criação do Conservatório Nacional arrancou mais rapidamente, vendo aprovado o seu Regulamento no ano de 1839. Apesar de algum debate acerca do local onde devia assentar, a urgência do momento e o pragmatismo de Garrett acabaram por determinar que este se fizesse na Rua dos Caetanos, onde hoje continua a ser a Escola de Música do Conservatório Nacional, dado que considerava indispensável a centralidade da instituição pelos propósitos que serviria. Assim, a instituição era dividida em três escolas: a Escola Dramática ou de Declamação, a Escola de Música e a

Escola de Dança, Mímica e Ginástica especial. Serviria o Conservatório Nacional não apenas para formar profissionais das artes cénicas, nas suas variadas vertentes, bem como, no caso do teatro, de elemento impulsionador da dramaturgia nacional, sendo atribuídos prémios às melhores peças escritas apresentadas em concurso, e para trabalhar em estreita relação simbiótica com o Teatro Nacional, apresentando-se lá as peças premiadas e tendo os actores aí formados uma perspectiva de trabalho no Teatro Nacional.

Quanto à edificação do novo Teatro, não seria senão em 1846, a 13 de Abril, e por ocasião do aniversário da Rainha patrona do projecto, que o Teatro Nacional D. Maria II abria oficialmente portas no antigo edifício da Inquisição no Rossio. Como se vê, dez anos mediam a aprovação do projecto e a sua inauguração, tendo havido arrastado debate acerca do local escolhido, do projecto feito pelo arquitecto Fortunato Lodi, com a colaboração da Escola de Belas Artes, e sobretudo com o financiamento necessário para a sua construção. De início, e reconhecendo que seria difícil obter financiamento estatal para o total da obra, Garrett tinha proposto que se fizesse um financiamento partilhado entre o Estado e empresários privados (do Condes e do Salitre), havendo a expectativa por parte dos empresários do Salitre de ficarem na posse do edifício uma vez findada a obra. No entanto, um problema se colocava a este plano: a concretizar-se, o Teatro Nacional pertenceria a empresas privadas, ao invés de, como defendia Garrett, ser propriedade estatal, ainda que com administração independente. Na tentativa de contornar o problema, a única solução seria o terreno no antigo edifício que albergara a Inquisição ser adquirido pelo Estado, a baixo preço, para mais tarde haver financiamento privado das obras no edifício; apenas em 1840 Garrett viu aprovado este projecto. Como se não bastassem as dificuldades burocráticas, a implementação do Teatro Nacional continuava a sofrer da resistência de diversos sectores da vida nacional a tudo quanto fosse novidade, atacando tudo e todos sem discriminação. (MATOS SEQUEIRA, 1955: 104-106) A montante, havia dificuldades técnicas claras na concretização da obra, que começavam pelo alagamento do terreno no início, e se estenderam à inauguração prévia do teatro, por ocasião do aniversário de D. Fernando, em 1845, detectando-se problemas com o telhado e seu isolamento.

Comprovando-se que a maior resistência à mudança são o gosto e as mentalidades, o gosto do público continuava a preferir, nestes dez anos que mediam o término do projecto, o baixo-cómico e as produções em declamação que até aí existiam,

ao invés dos novos modelos dramáticos que Garrett e seus contemporâneos tentavam implementar. E ainda que os prémios estivessem já a ser dados aos novos dramaturgos nacionais, e as suas peças montadas, existem relatos de que salas com produções artisticamente mais pobres continuavam a encher casas, e de espectáculos de circo que proliferavam pela cidade. Talvez um público sem instrução escolar tenda para o que lhe seja intelectualmente mais fácil. Não esqueçamos que a escolaridade apenas se tornou obrigatória em 1835, surgindo os primeiros liceus no ano seguinte. (REBELLO, 2000: 92) Talvez fosse necessário passar pelo menos uma geração até que o gosto do público se alterasse. Apesar disto, quando finalmente em 1846 se inaugura o Teatro Nacional D. Maria II, sendo nomeados no ano anterior para integrar a companhia actores do Salitre, Condes e Conservatório, concretiza-se o plano gizado por Garrett, com Larcher na sombra, para a revitalização da cena nacional: educar os artistas através do Conservatório para que pudessem fazer um trabalho mais digno e competente; estimular a produção de peças nacionais através dos concursos do Conservatório e subsequentes prémios; levando à cena peças e actores nacionais de qualidade, o público ver-se-ia também ele educado no seu gosto. Note-se que, entre um trabalho moroso e penoso, foram escritas e/ou produzidas 112 peças nacionais no total, como resultado do concurso do Conservatório Nacional, entre 1836 e 1846, e depois de 13 de Abril deste ano a obra concretiza-se, apresentando um edifício digno de albergar os melhores actores nacionais, bem como o melhor da dramaturgia nacional. Finalmente, é digno de nota que o diálogo simbiótico entre o Conservatório e o Teatro Nacional tenha sido projectado à *priori*, e que se ele tem sido ora intermitente, ora inexistente ao longo da história destas duas instituições, creio fazer sentido continuar a batalhar pela relação estreita projectada em 1836.

I.II) Objectivos estatutários do TNDM II.

Todos os objectivos artísticos do TNDM II encontram-se definidos e explicitados logo nos seus Estatutos (*Estatutos do Teatro Nacional D. Maria II, E.P.E.*, versão revista em 2010), bem como o seu funcionamento estrutural e administrativo. Assim sendo, poderia dizer-se que, independentemente da administração e director artístico em vigor, a instituição teria inevitavelmente que responder a propósitos consagrados em Decreto-Lei, não fossem, como veremos no subcapítulo seguinte, as restrições financeiras que lhe são externamente impostas, e sem sequer contar com as possíveis diferenças artísticas entre directores nos seus projectos para o TNDM II.

Enumero e explico então os objectivos do TNDM II, presentes no documento referido acima, que em muito se prendem com os princípios iniciais e fundadores da instituição, salvo algumas actualizações feitas no decurso do tempo. Começam assim os propósitos por ser definidos, antes de mais, como de “prestação de serviço público na área da cultura teatral”. Importa aqui reforçar a vertente de serviço público que aqui está associada, pois este mesmo serviço deverá compreender não só aspectos qualitativos quanto ao produto teatral que apresenta, bem como aspectos quantitativos quanto ao número efectivo de espectadores nacionais que consegue abranger.

Neste sentido, e abreviarei aqui os pontos por forma a não se tornar demasiado extensa a apresentação, este serviço público é definido pelos seguintes aspectos: criação de espectáculos inéditos; defesa da língua portuguesa e de dramaturgias portuguesas – será aqui importante citar o documento onde se entende o teatro “como arte por excelência da corporalização da palavra, cujo conhecimento e estudo na sua realização viva é um imperativo nacional” –; captação e formação de novos públicos; promoção do contacto com obras referenciais clássicas nacionais e universais; produção de dramaturgias contemporâneas; desenvolvimento de parcerias que contribuam para a descentralização cultural; colaboração com escolas do ensino superior artístico; dimensão pedagógica quanto ao diálogo entre objecto artístico e público; desenvolvimento de um projecto educativo dirigido ao público infanto-juvenil; programação de actividades relacionadas com o programa do ensino oficial escolar.

Destaquei uma citação relacionada com a promoção de dramaturgias nacionais

que define, creio, o teatro como tendo por objecto final a corporalização da palavra. Embora não pretenda debruçar-me sobre este tema em demasia, pode dizer-se que, quando comparada com outras artes performativas, como a dança, tal afirmação faz sentido. Mas o que dizer quando se compara o teatro com certas composições musicais, que também elas podem corporalizar a palavra? O que dizer, por exemplo, do teatro musical ou da ópera, que esbatem as barreiras que tão bem definiam os géneros performativos até ao início do séc. XX? Num tempo em que uma Pina Bausch fundiu dança com teatro, ou que um John Cage fundiu música com performance, associando-se também a Merce Cunningham na coreografia, começa a não ser exequível, parece-me, definir o teatro apenas através da sua relação com a palavra, quanto mais não seja porque também a literatura detém tal relação, e não sei se de um modo mais estreito até. Agora, se o que consta nos estatutos pretender, ao invés de reduzir o teatro a uma arte textual, promover a elaboração de espectáculos feitos por e para portugueses, seja através de peças já escritas no decorrer da História ou na contemporaneidade, ou seja através da adaptação para teatro de obras – independentemente do formato – onde se identifiquem os traços culturais e linguísticos portugueses, seria talvez classificação mais adequada. Mais ainda, abrir este objectivo à criação de espectáculos nacionais que não dependam, em primeira mão, da sua natureza textual.

Este ponto será importante na análise do espectáculo *À Vossa Vontade* enquanto objecto artístico por si só e enquanto parte da programação do TNDM II, já que pode – e veremos de que modo – determinar ou não a actualização do tipo de espectáculos apresentados relativamente ao seu público. Recorro aqui a palavras de Nuno Pino Custódio, reconhecido encenador português e pedagogo, numa formação sobre *Commedia dell'Arte* no Fundão no passado mês de Agosto de 2014. Defende Custódio, então, que no séc. XXI, a palavra em teatro deve ser entendida não como um fim em si mesmo, mas como o resultado final de uma cadeia de processos – acções – que nela culminam. Neste sentido, também eu defendo que uma definição mais apropriada para o teatro na actualidade se prenderá muito mais com a acção feita em tempo real e ao vivo por um ou mais intérpretes, e vista por um público. Só assim se pode, creio, compreender numa definição – que não defendo dogmaticamente, rejeitando outras possíveis – quer a acção teatral que culmina em palavra, quer a acção teatral que culmina num silêncio, num movimento ou numa melodia. E ainda que esta relação seja feita nos Estatutos com as dramaturgias nacionais, reduzir o teatro a tal definição será

como uma sinédoque, onde se toma a parte pelo todo, para além de ignorar que a dramaturgia pode também significar a criação de um espectáculo, ou de momentos dele, em vez de se centrar apenas no formato onde, até aqui, o teatro se fixou, o textual.

I.III) Quais as condicionantes colocadas pela actual restrição financeira às produções do TNDM II.

Não fosse a actual conjuntura económica e a influência que tem tido no panorama cultural português, seria deveras bizarro tecer considerações quanto às restrições financeiras que tem vivido o TNDM II, antes sequer mesmo de analisar a sua programação e consequente adequação aos objectivos estatutários. Digo bizarro, não por considerar que a análise a uma qualquer programação de qualquer teatro deva estar desprovida de sensibilidade financeira, mas somente porque aqui o factor financeiro parece assoberbar as restantes considerações artísticas, de tal modo que se revela consequente em todas as outras decisões. Por este motivo é que tais considerações figuram aqui antes de quaisquer outras. No entanto, veremos aqui como políticas financeiras alheias influenciam decisões artísticas: em grande parte, podendo comprometer o cumprimento de tais objectivos estatutários.

Para este efeito, recorrerei à *Entrevista à Dr.ª Sandra Simões – vogal do conselho de administração do TNDM II* (Anexo 1). Assim, e tendo em conta a redução de 20,12% na indemnização compensatória desde 2011 – data em que a actual administração assumiu funções – são notórias as dificuldades financeiras que tem passado o TNDM II. Como bem explica na entrevista, existem custos fixos incontornáveis que se prendem com a manutenção da equipa e das instalações, sejam gastos de luz e electricidade ou ordenados da equipa fixa, e que são cobertos à justa pela indemnização compensatória – única forma de financiamento do TNDM II até 2011. Tal redução foi fruto não só de uma profunda crise que se abateu sobre o país e organismos do Estado, o que obrigou a reduções de pelo menos 5% das despesas em todos os Ministérios e Secretarias de Estado, como de uma falta de valorização, admite a vogal, da importância da cultura no país, vendo este sector reduções mais drásticas no Orçamento de Estado do que noutros sectores.

Perante a falta de verbas para efectuar uma programação, e visto que já havia compromissos assumidos pela anterior administração no TNDM II na programação com outras entidades e que tiveram que ser assumidas também pela actual administração, decidiu o Secretário de Estado atribuir um subsídio à instituição através de verbas

libertas do Fundo de Fomento Cultural. Apesar disso, esse subsídio não permitia, nem tem permitido até aqui, sequer igualar o que a anterior administração atribuiu no seu orçamento à programação, pelo que o director artístico João Mota se viu de imediato obrigado a ajustar conceptualmente a programação para os anos seguintes a uma redução de 40% de financiamento para este fim.

Para além destes factores, admite ainda a vogal que as formas de financiamento alternativo nem sempre estão ao alcance do TNDM II, tanto mais que as receitas de bilheteira nunca foram, e continuam a não ser, significativas para a amortização, pelo menos, do impacto que tais reduções tiveram na instituição. Aliás, se o TNDM II pretende promover o fácil acesso à cultura, não poderia tampouco pretender aumentar o preço dos bilhetes por forma a obter algum retorno financeiro. Quanto a outras formas de financiamento alternativo, como sendo apoios e mecenatos por parte de empresas privadas, embora admita a vogal do conselho de administração que já é mais comum, felizmente, aponta que a própria lei não dá benefícios fiscais suficientes às empresas para que isto se torne prática comum e aliciante para as empresas. Tanto mais que, num país onde existem poucos hábitos culturais, reforça, esta tarefa se torna ainda mais árdua, não havendo assim um pretexto tão forte como em França, por exemplo, para apoiar a cultura. Arriscaria dizer melhor: que deste modo há um bom pretexto para não apoiar a cultura.

I.IV) Programa de actividades administração do TNDM II e sua correspondência com os seus objectivos estatutários.

Perante o cenário que descrevi no subcapítulo anterior, e ainda tendo em conta a entrevista já referida, admite a Dr.^a Sandra Simões que o reajustamento do TNDM II às restrições financeiras obrigou à construção de uma programação que, muito embora tente ir ao encontro dos objectivos estatutários, é de “sobrevivência”. Não só a administração e o director artístico João Mota passaram a ter que repensar quais as contratações externas que faziam e a que preço, acabando por dar preferência ao que já existe em recursos humanos e materiais no próprio TNDM II, como também se deu uma redução geral nos ordenados da equipa fixa do teatro. Apesar disso, e como se pode observar na tabela de *Programação de 2013* (Anexo 2), esta administração tem conseguido preencher razoavelmente bem a programação de espectáculos das duas salas, seja quantitativamente, não deixando espaços vazios na programação, seja qualitativamente, procurando fazer e acolher produções dignas da instituição através do convite a encenadores e companhias de renome, como Jorge Silva Melo ou o Teatro O Bando. Mesmo as encenações do director artístico se revelaram oportunas, como a da comédia *O Aldrabão*, de Plauto, que abriu a temporada de 2013/2014. No próprio programa do espectáculo, João Mota referiu que numa altura como esta aquilo de que o público precisa é de se rir, e por essa mesma razão ele próprio abria o espectáculo com um prólogo que terminava da seguinte forma: “*Nunca nada funciona neste vosso país*”, numa clara procura de actualização do discurso cénico (Sitiografia, 5).

Fazendo a correspondência directa com os objectivos estatutários, verificamos que o TNDM II tem criado espectáculos inéditos, no sentido em que muitos são textos que nunca foram levados à cena no país, no caso da sala Garrett, onde se enquadra o *À Vossa Vontade*, e ainda alguns acolhimentos de espectáculos originais na sala Estúdio.

Tem potenciado a dramaturgia em língua portuguesa sobretudo através de traduções de obras estrangeiras e de autores clássicos portugueses, como é o caso de Gil Vicente. Foi este o caso do espectáculo *Gil Vicente na Horta*, com encenação de João Mota, que pretende ser uma rapsódia do teatro vicentino tendo como mote o *Auto do Velho da Horta*. Este mesmo espectáculo, que é uma actualização de uma encenação

mais antiga de João Mota na Comuna – Teatro de Pesquisa, procurou dar a conhecer ao público a obra deste autor, sem, no entanto, deixar que se sentisse em demasia a distância temporal e da moral contemporânea do autor. Ao dar apenas lamirés de várias narrativas, esta encenação potenciou o constante contacto com o espectador, apresentando sempre personagens, espaços e situações teatrais novas. É evidente que os conceitos morais e religiosos da época histórica do autor não foram exactamente sublimados, mas ainda assim a encenação abriu possíveis caminhos para a actualização das personagens-tipo de Vicente. Este é o exemplo do excerto de *Todo o Mundo e Ninguém*, onde Todo o Mundo aparece com um figurino actual de burguês endinheirado e jogando golfe, e Ninguém como um coveiro humilde. Este espectáculo, que esteve em cena para escolas e para o público em geral no TNDM II em 2013 e chegou a fazer digressões nacionais e internacionais, é um bom exemplo da excelência que procurou o director artístico nas produções próprias, ainda que com meios escassos. Pela primeira vez, uma produção própria do TNDM II foi ao arquipélago da Madeira, tendo depois passado por Espanha, em Santiago de Compostela. Neste último local participei eu próprio em dois espectáculos como actor.

O TNDM II tem feito também um enorme trabalho de abertura do Teatro à comunidade, mais do que de captação de novos públicos, por duas vias: implementação de digressões nacionais, e até internacionais, de produções próprias e produção de espectáculos para a infância com textos do programa curricular, formando novos públicos, como é o caso do espectáculo que acabei de referir. Este factor responde em simultâneo a outros dois pontos dos estatutos: o da descentralização cultural através da correcção de assimetrias regionais e o do desenvolvimento de um programa educativo para o público infanto-juvenil. Aliás, seria interessante comparar estes objectivos a que tenta responder o TNDM II com os critérios de atribuição de apoios, financeiros ou em meios técnicos, às companhias nacionais por parte das autarquias e restantes entidades estatais. Julgo que verificaríamos que infelizmente este critério não parece ser determinante, já que muitos dos apoios continuam a ser atribuídos sem que as companhias demonstrem interesse na descentralização da cultura ou na captação de novos públicos. É certo que nem todos os espectáculos podem responder a estes critérios, seja pela dimensão do elenco, ou ainda tantos outros motivos que inviabilizariam esta correspondência. Ainda assim, talvez fosse necessária uma revisão dos critérios de apoios e tomar alguns exemplos dos Estatutos do TNDM II. Retomando

a reflexão, julgo que a captação de novos públicos se tem feito no TNDM II sobretudo quanto ao público mais jovem e em idade escolar, já que a maioria das produções, embora procurem também colocar actores mediáticos nas suas produções por forma a cativar público que não consome regularmente teatro, continua a ter uma abordagem pouco inovadora, ficando aquém do que estas poderiam trazer ao panorama teatral português no diálogo com o público.

Verificou-se por parte desta administração e direcção artística uma potenciação do contacto do público com obras clássicas de referência, ainda que raras vezes os espectáculos resultantes tenham sido arrojados na abordagem cénica que lhes faz. Refiro-me aqui sobretudo às produções com encenadores ou companhias convidadas, como têm sido, no meu entender, as encenações que Jorge Silva Melo tem levado à sala Garrett, que muito embora tragam autores de referência do século XX (como Tennessee Williams), pouco acrescentam ao texto, sendo de um modo geral desprovidas de pontos de contacto com o público contemporâneo português, quase como uma encenação cristalizada no momento histórico da escrita do texto que escolheu. No entanto, o TNDM II não procurou ainda contribuir grandemente para a produção de dramaturgias contemporâneas senão no caso de alguns acolhimentos de outras companhias com espectáculos originais. Mesmo quando mencionei na entrevista à Dr.^a Sandra Simões o prémio que Garrett instituiu para novas dramaturgias portuguesas antes ainda da construção do TNDM II, admitiu a vogal do conselho de administração que é uma ideia que ainda não tinha ocorrido a esta administração, não havendo sequer meios financeiros de garantir um prémio.

No entanto, têm-se verificado acolhimentos de espectáculos, permitindo também a promoção do trabalho de outros criadores. No mesmo sentido, têm sido desenvolvidas parcerias com outras companhias através da co-produção de espectáculos; no entanto estas co-produções existem apenas com companhias já instaladas no panorama teatral português há décadas, sendo elas próprias subsidiadas. Embora se prove evidentemente vantajoso, isto cria, à partida, um problema de ordem ética: juntar dois subsídios diferentes que resultam numa só produção. O que quero dizer com isto é que se a Secretaria de Estado da Cultura, ou qualquer outra entidade estatal para o efeito, decide subsidiar uma determinada companhia de teatro, será expectável que dessa mesma subsidiação resulte uma programação relativamente autónoma do ponto de vista financeiro. E muito embora essa mesma companhia deva ter a liberdade, creio, de

procurar apoios, sejam financeiros ou não, junto de outras entidades estatais, como as autarquias ou o programa “Arte em Rede” para a compra de espectáculos pelas autarquias, ou mesmo procurar esses apoios junto de entidades privadas, não me parece que a junção de apoios dados pela mesma entidade (Secretaria de Estado da Cultura ou Direcção Geral das Artes) para produzir um só espectáculo seja honesto. Claro está que estas questões devem ser analisadas caso a caso, e não apenas em potência, ou caso contrário poder-se-ia inviabilizar uma co-produção entre companhias subsidiadas que até pode justificar a partilha de despesas de produção.

Todavia, e tendo em conta as palavras da Dr.^a Sandra Simões, parece-me que as co-produções que o TNDM II tem feito com outras companhias subsidiadas, por cómodo que possa ser por permitir uma programação regular de espectáculos, transmite uma mensagem clara às entidades governantes: a de que os apoios dados não chegam para garantir certo tipo de programação que é exigida ao TNDM II que tenha. Por outro lado, pode transmitir uma mensagem dúbia aos contribuintes, beneficiários directos das produções do TNDM II: a de que esta instituição, e talvez outras em condições semelhantes, não sabe gerir uma programação anual com os meios que tem. Finalmente, tudo isto pode ainda dar uma imagem adversa à classe governante: é que se se prova cada vez mais essencial a sensibilização desta mesma classe para as necessidades da cultura no país, pode estar o TNDM II a entrar num tipo de conflito aberto com ela, cumprindo a programação, mas contornando os meios que tem de uma forma pouco ortodoxa, por assim dizer. Ou então talvez seja desta forma que a sensibilização governamental para as necessidades culturais do país tenha que se fazer, já que o diálogo parece estar inviabilizado à partida pelas decisões que este Governo tomou face ao problema na atribuição de apoios e subsídios.

Retomando a correspondência do plano de actividades do TNDM II com os seus objectivos estatutários, houve uma tentativa de internacionalizar as suas actividades, através de digressões de produções próprias, que apenas foi bem sucedida numa única digressão do espectáculo *Gil Vicente na Horta* a Santiago de Compostela, em Espanha, como já referi anteriormente.

Quanto à colaboração com escolas do ensino superior artístico, deu um passo importantíssimo neste sentido através da abertura a seis actores estagiários por ano da Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), e apesar de a Dr.^a Sandra Simões afirmar

que estes estágios não estão reduzidos apenas à área de interpretação, tendo o TNDM II chegado a acolher duas estagiárias de produção do Teatro Trindade, ficam ainda por chegar a bom porto estágios equivalentes com alunos finalistas da ESTC de outras áreas. Enquanto licenciado pela ESTC em Teatro, ramo Dramaturgia, ramo que foi infelizmente extinto da instituição por falta de verbas financeiras e, arrisco dizer, por falta de interesse por parte de alguns dos docentes da ESTC em continuar a estimular uma área pouco explorada no país, é com algum desapontamento que observo que o TNDM II não tem estado tão aberto à inserção de jovens estagiários de outros ramos quanto seria de esperar. Maior se torna este sentimento se tivermos em conta que actualmente nem tampouco um dramaturgista se pode formar nesta escola de referência, quanto mais estagiar no TNDM II.

O estímulo à pesquisa, tratamento e difusão documental tem sido feito através do acolhimento de voluntários para o arquivo do TNDM II, a par dos funcionários assalariados que lá trabalham. Isto responde ainda a um outro ponto, que é o da preservação do património cultural que a instituição detém. E falando de preservação do património cultural e físico, podemos ainda abordar a controversa exposição que o artista plástico Vihls (Alexandre Farto) fez nas paredes do Salão Nobre do edifício do TNDM II. Ora, esta exposição consiste em quatro retratos de atrizes marcantes que passaram pela instituição. No entanto, estes mesmos retratos são feitos, como já é imagem de marca de Vhils, picando as paredes de forma permanente e deixando exposto o cimento, sendo que a pigmentação criada constitui uma imagem. (Sitiografia, 6) Apesar de terem existido críticas cerradas ao artista e ao TNDM II pela iniciativa, como referiu em conversa o Dr. António Pignatelli, membro do conselho de administração, apontando que esta iniciativa mais não seria do que destruição de património público, eu aplaudo a coragem e o resultado da exposição. Creio que as paredes do Salão Nobre deram lugar à imortalização de atrizes que também elas fazem parte do património histórico da instituição e abriram simultaneamente as portas ao diálogo com as artes plásticas de rua, credibilizando-as ao nível institucional.

Quanto à dimensão pedagógica das suas actividades para o público em geral, e muito embora tenha feito um ciclo bastante completo de conferências acerca do teatro, com profissionais reconhecidos, faltaria talvez procurar formas de complementar os seus espectáculos e estreitar a relação com o seu público por meio de, por exemplo, palestras sobre determinados textos a serem levados à cena.

Assim termina a análise da correspondência do plano de actividades do TNDM II com os seus objectivos estatutários, verificando-se que, de um modo geral, e especialmente tendo em conta os escassos meios financeiros de que dispõe, esta administração conseguiu vitórias importantes no cumprimento destes objectivos, muitas delas inéditas nas últimas décadas. Entre elas, destaco: as iniciativas de promoção e publicitação das suas actividades, ainda que haja longo caminho a percorrer; as digressões nacionais de produções próprias; o trabalho importantíssimo de criação de hábitos culturais e de complemento pedagógico do teatro para o público infanto-juvenil; e finalmente a integração de jovens profissionais de teatro vindos da ESTC em regime de estágio.

I.V) Adequação do espectáculo *À Vossa Vontade* à missão do TNDM II.

À Vossa Vontade, tradução para o Português de *As You Like It*, é uma peça de William Shakespeare, conhecido dramaturgo inglês dos finais do séc. XVI. Neste sentido, começa por responder aos objectivos estatutários do TNDM II através da promoção de uma obra clássica de referência do repertório universal, que terá sido pela primeira vez levada à cena integralmente em Portugal. Apesar de já existir uma tradução prévia (SHAKESPEARE, 2008), mas que peca por – e neste ponto devo concordar com o encenador do espectáculo Álvaro Correia – ser demasiado académica, no sentido em que dificilmente se presta a uma encenação dado que se apoia mais no acto da leitura do que no da representação, foi encomendada uma tradução de Fernando Villas-Boas (SHAKESPEARE, 2013).

Apesar deste facto não contribuir para a defesa da dramaturgia original em língua portuguesa, já que se trata de um autor estrangeiro, contribui para a existência de peças estrangeiras traduzidas para português, visto que a tradução de Villas-Boas foi publicada pelo TNDM II e está disponível para aquisição. Refiro a contribuição desta tradução sem qualquer desmérito para a tradução de Fátima Vieira, mas o trabalho de um tradutor que pode ver o seu material experimentado directamente na cena e daí tirar conclusões acerca da possível correcção de alguma passagem, ou termo, dará inevitavelmente origem a uma tradução que está mais próxima do acto teatral, ao passo que a tradutora que apenas teve hipótese de testar o seu material por meio da leitura, ao invés da representação, verá a sua tradução mais próxima do universo da literatura. Assim sendo, poder-se-á talvez afirmar que uma tradução que se apoia na experimentação directa do seu material através da representação teatral poderá estar mais próxima do original de Shakespeare, já que também este apoiou a sua escrita dramática neste eixo de “fazer (ou escrever) – ver fazer (ou ver a escrita representada) – refazer (ou reescrever) ”, nas palavras de Nuno Pino Custódio durante uma das formações que fiz com ele em 2014 sobre o trabalho do actor com recurso à máscara neutra.

Quanto à captação de novos públicos, o único ponto em que este espectáculo conseguiu possivelmente atingir o objectivo, terá sido através do uso de alguns actores

mediáticos – que Correia afirma ser inocente, e Simões nem tanto (Anexos 1 e 3) – que se conseguisse uma maior receptividade por parte do público. No entanto, tratando-se de um texto clássico, não houve uma actualização ou transposição para a contemporaneidade, como admite o encenador, pelo que terá impossibilitado provavelmente a captação de público mais jovem. Não que tenha dados concretos em que me baseie para fazer tal afirmação para além da experiência profissional como actor de mais de dois anos numa companhia de teatro didáctico para o público escolar (Teatro Actus) – o que me tem permitido constatar *in loco* o que afirmarei de seguida – mas mesmo assim não será necessário grande esforço para verificar que houve uma mudança tecnológica que afectou toda uma geração. Com ela, novas formas de aceder ao entretenimento, e mesmo à cultura proliferaram: os que tinham que esperar que determinado filme fosse exibido no seu país, hoje podem usufruir dele à distância de um clique; os que tinham que encomendar uma revista estrangeira e esperar umas semanas que chegasse, podem hoje ser assinantes da edição *online*; e os que apenas tinham contacto com o panorama teatral estrangeiro por via presencial, podem contactar com qualquer companhia em virtualmente qualquer ponto do globo. Acompanhando a mudança na forma de acesso ao conhecimento, ao entretenimento e à cultura, veio igualmente uma alteração no gosto pelo conteúdo, ou pelo menos pela forma em que ele é apresentado, havendo um desejo de maior imediatismo e de uma comunicação mais directa e acessível. Ora, naturalmente que esta alteração é maior nas camadas mais jovens, já que vêm crescendo a par e passo destas inovações. Por este motivo afirmo que, tratando-se de Shakespeare, com uma linguagem já distante no nosso quotidiano, esta camada de público talvez possa ter ficado esquecida, tanto mais que não houve qualquer desejo de adaptação deste espectáculo à contemporaneidade. Mesmo o facto de se tratar de uma comédia não significou que houvesse maior captação de público (Anexo 4), pois é uma peça que se enquadra num registo cómico mais intelectual, como admite o encenador.

É certo que este espectáculo, tratando-se de uma co-produção, estreitou relações entre o TNDM II e o Teatro da Comuna, pelo que contribuiu para a aproximação institucional do TNDM II a outras companhias. Tivesse o espectáculo sido projectado à partida para digressão, com um elenco menos numeroso e com cenários pensados para o efeito, e poderia ter respondido ao objectivo de descentralização cultural e correcção de

assimetrias regionais. Ao invés, foi apenas apresentado na sala Garrett, pelo que tenho dúvidas que público proveniente de fora da grande Lisboa possa ter tirado proveito dele.

Esta produção acolheu jovens artistas em regime de estágio, fosse profissional ou curricular, sendo que os dois actores estagiários do regime profissional vieram da ESTC, o que contribuiu igualmente para o estreitamento da relação entre a instituição de ensino artístico que é a ESTC e o TNDM II enquanto rampa de lançamento para a integração destes jovens profissionais recém-formados no mercado de trabalho. Estes dois estagiários a que me refiro não eram exactamente finalistas acabados de se licenciar, e contavam, portanto, já com alguma experiência profissional. Julgo, porém, que mesmo estes, tenham tirado partido de integrarem uma produção do TNDM II para as suas carreiras, legitimidade que também lhes é devida. No entanto, julgo que esta integração faz mais sentido nos moldes em que acontece com os estagiários que o TNDM II tem acolhido durante esta administração: estes são imediatamente acolhidos no TNDM II mal se licenciem, podendo então a instituição funcionar como uma primeira ponte entre os jovens profissionais e o mercado de trabalho. Os restantes estagiários que fizeram parte desta produção estavam em regime académico: dois actores e dois assistentes de encenação – eu próprio incluindo nesta última categoria.

Infelizmente, não houve a promoção de uma dimensão pedagógica na relação com o público para além do próprio espectáculo, não tendo havido qualquer acção complementar para além dele, a par da publicação da nova tradução. Talvez isso tivesse ajudado a explicitar alguns aspectos importantes da obra, como por exemplo, as questões de género e as diferenças vivenciais entre urbano e rural que estão patentes na peça.

Quanto aos restantes objectivos que aqui não foram mencionados, são automaticamente excluídos desta correspondência por imposição da obra e público-alvo escolhidos: a internacionalização das actividades teatrais e o desenvolvimento de um programa educativo para o público infanto-juvenil.

Termino com um louvor à produção e administração do TNDM II, pois podemos observar da tabela de programação e nas estatísticas do espectáculo (Anexos 2 e 4) que este espectáculo cumpriu com os custos previstos na programação do TNDM II, tendo um custo previsto e real de 67.800 Euros. E muito embora este cumprimento com o orçamento global de programação do TNDM II se possa dever, em parte, à divisão de

custos que é fruto de uma co-produção com a Comuna – Teatro de Pesquisa, não deixa de ser notório o esforço feito pela instituição por forma a fazer uma gestão equilibrada dos seus meios financeiros, algo que mereceu por dois anos consecutivos (2012/2013 e 2013/2014) o louvor público da Secretaria de Estado da Cultura.

Capítulo II:
Acerca do espectáculo À Vossa Vontade

II.I) Da obra “clássica” ao seu diálogo com o momento presente

Definição de obra clássica, segundo João Barrento:

Antes de me debruçar sobre o espectáculo cuja produção acompanhei, será importante compreender qual a razão que faz de certos textos e autores “clássicos”, sendo Shakespeare um dos mais indiscutíveis, e ainda porque continuam a ser lidos, representados e analisados em momentos diferentes da História. A questão que João Barrento (BARRENTO, 2001) lança, e de cujo ensaio me socorro para esta reflexão, parece apresentar um paradoxo complexo: por um lado, admite-se que as obras – literárias, no seu ensaio, mas aqui também se extrapolando para o teatro – são fruto de um dado momento histórico e, portanto, da idiossincrasia vigente, do contexto político, económico e social – logo são restritas temporal e espacialmente; por outro, sabemos que certos autores e obras considerados canónicos continuam a ser estudados – e representados –, não só com uma distância temporal no mesmo local, mas também em pontos diferentes do globo.

Não é minha pretensão comentar aqui todo o texto de João Barrento, “Ler os clássicos com os clássicos”, incluso no livro *A Espiral Vertiginosa*, mas apenas os pontos que me parecem mais pertinentes para a reflexão global que constitui este relatório. Shakespeare, seja na literatura ou no teatro, é considerado um autor clássico por excelência, mas para que se possa reflectir acerca de qual o sentido de o representar na contemporaneidade, devemos primeiro esclarecer o que faz dele, e de tantos outros, um autor clássico. O autor lança cinco perguntas essenciais para tentar definir este termo:

O que é um clássico; como nascem e morrem; porquê lê-los hoje; para que servem; e como podem ser universais.

Numa tentativa de lhes responder de uma forma mais esquemática do que Barrento, mas recorrendo a ele, começemos por responder à primeira pergunta, de cariz essencialista.

O termo “clássico” deriva, como aponta o autor e a partir de Quintiliano e Aulo Gélío, das obras canónicas que, reconhecida a sua qualidade, seriam estudadas na classe. As posições dos autores mencionados neste ensaio divergem, havendo os que, como Bloom, defendem a ascensão ao estatuto canónico, perpetuando-o continuamente, das obras através da apreciação pessoal de figuras respeitadas intelectualmente, sendo ele próprio parte dessa classe, pois também ele defende a sua lista de obras “clássicas”. Esta parece ser uma posição altamente subjectiva e insuficiente, e por isso poderíamos defender, como Eliot, que clássica é a obra que se revela no expoente máximo da maturidade de uma cultura num dado momento. Que os clássicos, pela sua qualidade, sejam frutos de um processo evolutivo parece um facto inegável, mas sê-lo eternamente, como propõe Eliot, contraria as variações históricas, de gosto e de cultura. No entanto, um factor parece ser comum: clássica é a obra que, pela sua qualidade, tem a capacidade de constantemente dialogar connosco de novas formas quando a lemos – ou vemos – em momentos diferentes, a capacidade de ela própria resistir ao seu momento e contexto específicos, lendo-nos a nós ao invés de a lermos a ela. Esta posição é defendida por Calvino, Virginia Woolf, e outros. É claro que este argumento pode ser discutido pelos estudos de recepção que afirmam que grande parte da leitura da obra se dá na mente do leitor, consoante o seu conhecimento, nível e área de formação, factos da experiência pessoal, etc. Jaques Rancière defende este mesmo ponto na sua obra *O Espectador Emancipado* (RANCIÈRE, 2010), ainda que o faça relativamente ao teatro, mas Barrento ignora a questão da recepção. Apesar disso, temos até aqui duas posições principais de apreciação dos clássicos: uma que defende a ascensão ao estatuto por eleição de figuras intelectuais reconhecidas, e outra por qualidade intrínseca da obra.

Seja qual for a perspectiva que escolhermos, uma certeza permanece: é necessário existir um certo consenso universal para que a obra seja considerada clássica. Isto acontece, quer quando é eleita por outros autores clássicos ou académicos, quer quando é reconhecida à obra a capacidade de dialogar com uma faixa alargada de pessoas em momentos históricos e culturais diferentes. Neste sentido, posso afirmar que a nomeação das obras acontece de forma cíclica: os autores ou académicos que as elegem ao estatuto de clássicas, ou reconfirmam esse estatuto – como faz Bloom – reconhecem-lhes qualidade; por seu turno, quem reconhece qualidade nessas obras, ainda que nesse momento possam não ser consideradas canónicas, por sua vez a elege também para que ascendam a esse estatuto. Ou seja, esta nomeação das obras canónicas

pode provir em simultâneo da eleição por uma figura respeitada ou do reconhecimento geral da qualidade intrínseca da obra. Mas onde começa o ciclo?

Chegámos a uma altura em que estes argumentos levam inevitavelmente à segunda questão, de cariz historicista: como nascem e morrem os clássicos. T.S. Eliot afirma que o clássico passa a sê-lo quando uma determinada cultura atinge o seu expoente máximo de maturidade num dado momento, elemento que será necessariamente reflectido na obra. Barrento contrapõe, no entanto, afirmando que se trata de um argumento fechado, que ignora o papel da História. Em boa verdade, poder-se-ia afirmar que, para T.S. Eliot, a partir do momento em que o clássico “ocorre” e é nomeado como tal, sê-lo-á eternamente; ora tal prova-se falacioso, já que a própria História apresenta juízos de valor diversos e contraditórios em momentos diferentes, demonstrando assim a variabilidade que pode ocorrer quanto à nomeação e perpetuação dos clássicos. E, no entanto, o clássico surge, trazendo algo de novo consigo sempre que é lido em momentos e por pessoas diferentes. Dever-se-á reconhecer então, e como aponta Barrento, que há um certo elemento de originalidade que as obras trazem consigo e que as faz ascender ao estatuto de clássico. Por outro lado, cita também Francis Bacon, Platão e as Sentenças de Salomão, que contrariam o conceito de originalidade afirmando que a inovação é ilusória, já que há um ciclo que vai da criação, à lembrança, ao esquecimento e novamente à redescoberta da criação. Neste sentido, sustenta o autor que estes “grandes textos” clássicos o são porque fazem novo do velho.

Ponto assente quanto ao nascimento dos clássicos, faltará definir como se perpetuam e como morrem. Há que dizer, antes de mais, que a tarefa de ser clássico constitui, em si, um paradoxo, apontado por Barrento: se, por um lado, as obras – literárias no seu ensaio, mas o argumento é extensível ao teatro – estão condenadas a ser perenes, dado que a sua fixação no formato destinado – livro, digital, etc. – é também ela efémera, por outro há o desejo humano de as conservar eternas, recuperando o que se fez e passando-o às gerações vindouras. E se assim é quanto a obras literárias, imagine-se a efemeridade do espectáculo de teatro, onde apenas com o surgimento do cinema foi possível obter um formato de fixação mais aproximado do que o literário para a obra teatral... Retomando, as obras clássicas têm a árdua missão de resistir ao tempo que lhes está destinado, seja no formato em que se encontram, seja na sua restrição espaço-temporal. Perpetuam-se as obras clássicas, em primeiro lugar, através da sua tradução e adaptação, facto que nos ajudará a responder à última questão – como

podem ser universais. Mas não nos precipitemos. Para além desse factor, mantêm-se, claro está, através deste ciclo de respostas diferentes que oferecem em momentos diferentes, e que faz com que continuem a ser consideradas como tal. Já quanto à sua “morte”, parece que os Estudos Culturais nos chamaram a atenção para a “mortalidade” das obras, já que, como menciona Barrento, eles vieram reforçar a consciência das contingências históricas, ideológicas, sociais e culturais que fazem e desfazem o cânone. Mas se, por um lado, esta consciência pode, no fundo, ter deixado de lado algumas obras, até então parte do cânone, veio também permitir o surgimento e a renovação do mesmo, abrindo portas a outras obras e outros autores, a outras culturas.

O autor não oferece respostas claras quanto à terceira questão – porquê ler os clássicos hoje –, remetendo para a questão da sua utilidade. Mas pode adivinhar-se da sua linha argumentativa que a própria qualidade intrínseca dos clássicos de dialogarem com culturas e momentos históricos diferentes, oferecendo novas respostas e contendo em si o seu princípio e o seu fim, já será motivo suficiente para os ler. A minha posição, e daqui se adivinhará a conclusão acerca da finalidade que reconheço aos clássicos, é a de que devemos lê-los – e fazê-los – enquanto encontrarmos sentido para eles no momento presente; quando assim não for, mais vale abandoná-los. Esta posição é também defendida por Brecht, no poema que Barrento cita no ensaio, e que tomarei igualmente a liberdade de citar por lhe reconhecer uma síntese das questões em volta dos clássicos. No entanto, só o farei no final desta reflexão para que não lhe retire o encadeamento lógico das ideias.

Para responder à quarta questão – para que servem os clássicos –, Barrento aponta para uma convicção pessoal sua, de cariz anti-utilitarista, mas sem se deter muito na sua explicitação. Refere, então, que, para Bloom, servem os clássicos, não como fonte de conhecimento, mas como fonte de prazer e de sabedoria. Já para Montaigne, a grande utilidade dos clássicos será o seu uso formativo; para Martin Walser, os clássicos serão as obras das quais as pessoas precisam durante mais tempo. Alerta o autor para o perigo de instrumentalização dos clássicos, que não só estão mais vulneráveis por serem parte de um cânone, como pelo facto de procurarmos neles respostas para perguntas nossas em locais que não as têm. Será este o sentimento, refere, quando alguém faz uso de uma citação descontextualizada, como que não assumindo responsabilidade pela autoria do que quer dizer. Em última análise, Barrento apenas subscreve a afirmação de Bloom, onde se defende que a única finalidade dos

clássicos será o confronto com a “grandeza”. Devo dizer, a título pessoal, que, embora compreenda os argumentos utilitaristas por oferecerem um sentido concreto quanto à finalidade do objecto artístico, não me atrevo a defender qualquer utilidade para os clássicos, pois, se levarmos este argumento ao seu extremo, não precisamos de ir mais longe do que Hitler e Leni Riefenstahl, a sua realizadora cinematográfica de propaganda, para vislumbrar o alcance deste tipo de argumentação. Em última análise, os clássicos não terão que cumprir função alguma, senão a de existirem por si, autonomamente. É esta a posição que defendo, de resto, para toda a arte: no final de contas, não serve qualquer propósito, se não a sua fruição estética. Se dela, como dos clássicos, podemos retirar satisfação ética, moral, ideológica, política ou social, e muitas vezes retiramos efectivamente, não significa necessariamente que o objecto deva ser visto ou sequer concebido para tal função. Será oportuno citar aqui Mário Cesariny num dos seus poemas, e que nos dá uma posição esclarecedora quanto à inutilidade da arte enquanto transformadora directa da realidade:

Tantos pintores

A realidade comovida agradece

Mas fica no mesmo sítio

(daqui ninguém me tira)

chamado paisagem

Tantos escritores

A realidade comovida agradece

E continua a fazer o seu frio

Sobre bairros inteiros, na cidade, e algures

Tantos mortos no rio

A realidade comovida agradece

porque sabe que foi por ela o sacrifício
mas não agradece muito

Ela sabe que os pintores
os escritores
e quem morre
não gosta da realidade
querem-na para um bocado
não se lhe chegam muito pode sufocar
[...]

(CESARINY, 2000: 26/27)

Finalmente, e respondendo à última questão – como podem os clássicos ser universais –, Barrento apenas refere que a tradução desempenha um duplo papel que se revela essencial: não só o da perpetuação dos clássicos, como referi oportunamente, como o de garantir que a obra chega, efectivamente, ao maior número de pessoas possível. O autor menciona, inclusive, a posição de defesa da tradução expressa por Walter Benjamin, que por sua vez afirma que só deste modo – através da tradução – podemos encontrar verdadeiramente a obra no seu sentido mais pleno, pois teremos deixado de lado o restrito instrumentalismo comunicativo, abrindo portas à “essência da linguagem”. Embora eu próprio defenda igualmente este argumento – e por razões bem mais pragmáticas, já que sem a tradução não haveria acesso a culturas diferentes, nem globalização – talvez ouse apontar uma outra qualidade que a obra deverá ter, à partida, para se constituir como universal. O próprio tema da obra – ou o seu tratamento – deverá focar-se mais nos aspectos humanos comuns do que nas diferenças culturais, ou seja, é necessário que a obra contenha cronicamente factores de mais abrangente identificação humana, abrindo a sua leitura a culturas e momentos históricos diferentes. Só assim, defendo, nos é possível ler Homero hoje, por exemplo, já que nos podemos identificar humanamente com a obra, ao invés de nos distanciarmos dela pela sua especificidade espaço-temporal. É evidente que qualquer obra está sempre, dê por onde der, restrita a um contexto específico, ou não fosse ela seu produto, mas talvez sejam

aquelas que melhor se conseguem generalizar que preenchem mais plenamente esta universalidade. Autores defenderam, até, que só existem, em última análise, dois temas aos quais toda a arte se refere: amor e morte. David Antunes, professor de dramaturgia na ESTC e dramaturgista da companhia do Teatro da Garagem, tende a aproximar-se da defesa desta posição, pelo menos em teoria.

Daqui se conclui, portanto, que Shakespeare é sem dúvida um autor considerado hoje como parte do cânone clássico. Certamente que não estou expectante relativamente à abrangência temática de todas as obras clássicas, ou sequer de Shakespeare, mas será esta a razão pela qual defendo não só a tradução, bem como a adaptação das obras a contextos diversos, já que há obras que, deixando de fazer sentido num dado momento ou cultura, se vêm adaptadas para sobreviverem ao tempo, mas sobretudo para que nelas ainda nos possamos rever. No entanto, não quero com isto defender adaptações radicais dos clássicos, que pretendem nelas encontrar o que nelas não pode existir. O risco de o fazer pode implicar a encenação, ou o espectáculo estar a querer, na realidade, comunicar algo próprio e contemporâneo fazendo uso de uma obra que não serve esse propósito, dada a sua restrição espaço-temporal. Esta adequação das obras por adaptação abre caminho à próxima reflexão deste subcapítulo. Deixo agora, o prometido poema de Brecht, retirado do dito ensaio que foi aqui objecto de análise:

Quanto tempo

Duram as obras? Até

Estarem prontas.

Pois enquanto exigirem esforço

Não caducam.

Convidando ao esforço

Premiando o empenho

A sua essência permanece enquanto

Convidarem e premiarem.

(...)

Por que razão hão-de ser eternos todos os ventos?

Uma boa frase pode ser repetida
Enquanto puder repetir-se a ocasião
A que ela se ajustava.
Certas vivências, transmitidas numa forma perfeita
Enriquecem a humanidade
Mas a riqueza pode ser excessiva.
Não só as vivências
Também as lembranças fazem envelhecer.

Por isso, nem sempre é desejável o desejo
De fazer durar muito as obras.

(BRECHT, 2001, *in* BARRENTO, 2001: 118)

Questões de adaptação e internacionalização de Shakespeare:

Muito embora Barrento não faça a seguinte extrapolação, é inevitável, sobretudo falando de representar os “clássicos” actualmente, relacionar estas questões com a adaptação deste autor – Shakespeare – a contextos diversos ainda hoje, e a sua consequente internacionalização num mundo globalizado. Para o efeito, recorrerei a dois ensaios – de duas edições diferentes da colecção Cambridge Companion – um de Anthony B. Dawson (DAWSON, 2002; Sitiografia 6), e outro de Dennis Kennedy, (KENNEDY, 2001; Sitiografia 7), e ainda a Peter Brook, no seu livro *O Espaço Vazio* (BROOK, 2008).

Dado o seu estatuto canónico, como vimos, têm havido ao longo dos séculos várias tentativas de fazer e refazer, traduzir e adaptar Shakespeare, sobretudo desde o século XX até ao presente, em países, línguas e culturas distintos. Seguindo o raciocínio da reflexão anterior, o próprio acto de tradução de uma obra é já, em si, um acto de inevitável adaptação, dado que cada língua é a expressão sonora e semântica de uma especificidade cultural irreproduzível, e, portanto, restrita. Pode-se discutir, porém, a

aproximação ou distanciamento das traduções relativamente ao original, havendo defensores e opositores de cada um dos lados. Aliás, o facto de a tradução implicar já um processo, por mínimo que seja, de adaptação, é o principal argumento utilizado pelos opositores a este processo, pois em seu entender a tradução diminui a obra ao retirar-lhe elementos próprios da especificidade cultural em que ela se insere. Não interessa aqui aprofundar a validade ou não dos processos de tradução, mas sim pensar até que ponto podemos ou devemos apropriar-nos dos clássicos, e concretamente de Shakespeare, para que deles possamos ainda retirar algum sentido no contexto em que nos inserimos, por mais distante que ele possa ser, a todos os níveis, do contemporâneo ao do autor. Na referida obra, e no ensaio “Shakespeare worldwide”, Kennedy começa por citar uma frase de Salman Rushdie, em *Imaginary Homelands*:

It is normally supposed that something always gets lost in translation. I cling obstinately to the notion that something is gained.

De facto, considero que existe um processo de transformação implícito na tradução, que pode bem acrescentar uma riqueza e dar um alcance que, até então, seriam estranhos à própria obra. Para que tal aconteça, bastará eventualmente que a tradução saiba trocar uma especificidade linguística por outra em concordância com a obra e com o autor. Mas o que acontecerá quando a tradução passa a ser adaptação, onde não só a língua de chegada muda, mas também o contexto histórico, social, político e cultural? Shakespeare, dramaturgo que Kennedy afirma ser o mundialmente mais conhecido, tem sido alvo das adaptações cénicas das mais extraordinárias. Este factor contribui, claro está, para a sua internacionalização e leitura universal, que ainda segundo Kennedy, é sentida já na expansão do império britânico no período isabelino, com os processos de apropriação cultural que lhe são conhecidos. Mas aponta ainda que a universalidade é um conceito traiçoeiro, já que frequentemente se reconhece essa capacidade abrangente dos textos, quando na verdade são mais restritos temporalmente do que julgávamos. Do mesmo modo, e ao passo que os textos de Shakespeare aparentam uma certa abertura, várias culturas diferentes se têm espelhado neles. No entanto, nota o autor, que muitas das vezes em que isso terá acontecido, provando-se Shakespeare como funcional em determinado contexto díspar, terá sido à conta de adaptações drásticas, que assim satisfizeram as necessidades requeridas. A procura de razões para continuar a fazer

Shakespeare, continua, extrapola o universo de língua inglesa, havendo exemplos claros de forte presença deste autor em palcos da Alemanha, – e os mais insuspeitos – da Índia e do Japão.

O problema é que o desejo de adaptação, o de fazer a obra dialogar directamente com o presente geocultural e não por interposto contexto cénico, causa algumas disparidades na relação que o original cria com o seu presente espaço-temporal. Esta ideia é sustentada no segundo ensaio a que recorro, de Anthony B. Dawson, “Appropriation anxieties”, onde o autor descreve uma adaptação da conhecida encenadora francesa Ariane Mnouchkine da peça *Ricardo II*, de Shakespeare. Nesta abordagem, a encenadora recorreu a referências do teatro asiático, mais concretamente do teatro japonês *Kabuki* e *Noh*, bem como ao teatro de Bali, o *Kathakali*, importando movimentos, figurinos, atitudes e hierática destes países e ainda música de vários estilos asiáticos. Nota, oportunamente, Dawson que *Ricardo II*, que pertence à categoria das peças históricas do autor britânico, contém uma ressonância nacional inglesa que não pode ser ignorada, com referências claras ao poder real britânico tendo um paralelismo com o contexto político contemporâneo à sua escrita. Mnouchkine resolveu, porém, ignorar estes aspectos, procurando outros meios cénicos para traduzir a capacidade do autor colocar discurso poético nas personagens mundanas, profundamente influenciada pelo trabalho de Antonin Artaud. Segundo Dawson, não só esta encenação recorreu a formas de teatro asiáticas, como adaptou todo o contexto histórico, político e religioso.

Como este exemplo demonstra, o desejo de tornar universal certo autor ou peça pode ter consequências drásticas, que, se consegue fazer a obra dialogar entre culturas paralelas, lhe retira ao mesmo tempo parte do que a define na sua especificidade, o que é parte do que fará deles grandiosos autores ou peças. É certo que as experiências interculturais estiveram e continuam a estar em voga, e outros exemplos temos com Peter Brook, quando põe em cena o *Mahabharata*, texto sagrado da cultura Hindu, e usa deliberadamente uma mistura de colagens de textos orientais e ocidentais, um elenco culturalmente diversificado, tentando transmitir uma ideia da essência humana universal. Coloca Dawson a seguinte questão: ao fazer tal coisa, buscando a universalidade da obra, o que perdemos verdadeiramente da riqueza que tem a sua especificidade restrita? Não terá Brook feito o mesmo no seu *Tempest*, agora de Shakespeare, ao ignorar o contexto imperialista da peça e colocando-a num panorama pós-colonialista? Dawson é claro na sua posição, afirmando que estes casos constituem

instrumentalizações indevidas. E mesmo quando refere que Shakespeare já era internacionalmente feito ainda enquanto vivia, justifica a sua posição com o facto de não nos ter chegado registo de *Ricardo II*, por exemplo, ter sido representado fora de Inglaterra na época. Ou seja, os modelos sociais que Shakespeare traçava em muitas das suas peças eram linhas comuns com outros países europeus, mas o contexto político britânico, esse era demasiado específico. Outros exemplos de adaptações, ou apropriações, se quisermos, são dados no ensaio, mas parece-me que estes são suficientemente ilustrativos da problemática que pretendo discutir.

Talvez a obra de um Shakespeare política e ideologicamente comprometido se distancie, para quem procura universalizá-lo, da obra de um Shakespeare dramaturgo pertencente ao mundo, no sentido em que se umas peças serão passíveis de ser mais universais, outras nem tanto. Afirma Dawson que isto poderia explicar a apropriação feita em países como a Rússia, Alemanha e Japão, mas ainda sem conseguir responder se o sucesso que as ditas adaptações tiveram nestes locais foram fruto da associação oportuna entre as peças do dramaturgo e o contexto político vigente, ou se os textos transbordam efectivamente de uma universalidade dialogante com identidades diversas. A verdade é, como refere mais adiante, que no mundo globalizado pós-moderno as barreiras culturais se esbatem, juntamente com o crescimento da interdependência da economia global. Termina Dawson o seu ponto com a conclusão de que isto são sintomas, possivelmente, de uma Europa unida política e economicamente, mas díspar em traços culturais, microculturas que cada vez mais procuram o diálogo e, em simultâneo, a sua afirmação.

Devo aqui contrapor a este argumento o de Peter Brook em *O Espaço Vazio*:

Quando se trata de encenar Shakespeare, voltamos a ouvir o mesmo conselho: “representem o que está escrito”. Mas o que é que está escrito? Um conjunto de signos numa folha de papel. As palavras de Shakespeare são um registo das palavras que ele queria que fossem ditas [...]. Uma palavra não começa como palavra – é o produto de um processo que se inicia, estimulado por uma atitude e comportamento que ditam a necessidade de expressão. [...]no entanto, para o autor e depois para o actor, a palavra é a pequena parte visível de uma formação gigantesca que não se vê.

(BROOK, 2008: 14/15)

[...] o teatro é sempre uma arte de autodestruição, é sempre escrito no vento. [...]Um espectáculo é montado [...]; mas a partir do momento em que está pronto, há qualquer coisa que começa a morrer.

(BROOK, 2008: 19)

Nesta citação, um pouco alongada, mas assim se mostrou necessário, Brook faz uma defesa da livre adaptação e interpretação, já que considera que a linguagem – e os símbolos, poderíamos arriscar dizer – é uma manifestação formal de algo mais abrangente que é o comportamento. Este argumento, que no seu livro é aplicado mais ao trabalho do actor do que ao da encenação, poderia justificar a tradução como um processo que em pouco poderia alguma vez diminuir uma obra, desde que – aplicado ao teatro – o comportamento estivesse lá. Por outro lado, Brook escapa aos “arqueólogos” – aspas minhas – do teatro, que defendem um respeito ao contexto a que a peça se refere aquando da sua encenação, assinalando e sublinhando a natureza absolutamente efémera do teatro, que quando é apresentado já está a morrer.

Como se comprova pelo até aqui mencionado, os processos de tradução, adaptação e apropriação de peças de Shakespeare deixam-nos um dilema para o qual eu próprio não tenho resposta inflexível e absoluta: estes processos asseguram, por um lado, a perpetuação do estatuto das peças de Shakespeare enquanto canónicas, como parte dos clássicos, já que procuram uma renovação universalizadora, mas retiram-lhe por outro, parte da riqueza que foi o contexto específico que as definiu; se por um lado existe o desejo, e a necessidade, de fazer os clássicos em teatro, por outro clamamos por um tipo de teatro que dialogue abertamente com o seu tempo, sem ser puramente “arqueologia”. Julgo que a especificidade de cada caso é que pode ditar de que modo é que este justo equilíbrio se pode processar, não existindo uma resposta determinante na matéria. Mais ainda, reconheço a validade e a necessidade de respeito a ambos os princípios paradoxais, mas entendo igualmente que o teatro, enquanto arte do presente, se deva sentir na obrigação de apresentar um discurso de acordo com o seu tempo. Talvez aqui a questão que se nos depara seja a de até que ponto se pode ter margem autoral num clássico datado, como Shakespeare, e até que ponto esse desejo de

comunicar ideias próprias deve ser assinado pelo próprio criador num texto novo, ao invés de o dizer por palavras alheias.

II.II) Descrição das condições de realização do estágio e do processo de trabalho.

As minhas afinidades profissionais com o Teatro da Comuna levaram-me a pensar de imediato na possibilidade de fazer um estágio académico no âmbito deste mestrado em Estudos de Teatro com esta companhia, como actor. Tal afinidade é comprovada pelos dois espectáculos de café-teatro que lá fiz, pelo curso de formação de actores dirigido por João Mota e por uma digressão aos Açores com um conjunto de espectáculos, nos quais se incluía o espectáculo de Carlos Paulo de tributo a João Vilaret. No entanto, fui informado que tal não seria possível, pois a Comuna não faz, habitualmente, estágios para actores. Como não queria desperdiçar as ligações que já tinham sido criadas, propus-me então estagiar na condição de dramaturgista ou assistente de encenação, o que apesar de estar mais de acordo com a licenciatura que fiz na ESTC em Dramaturgia, fica um pouco ao lado do meu percurso profissional. Assim surgiu a oportunidade, por intermédio da Comuna, de estagiar apenas na condição de assistente de encenação no espectáculo *À Vossa Vontade* que seria feito em co-produção com o TNDM II.

Curiosamente, desde cedo foi-me dito pelo encenador e meu co-orientador Álvaro Correia que neste espectáculo não seria de todo possível estagiar como actor, já que esse não seria um factor a ter em conta na escolha do elenco. Apesar disso, no mesmo espectáculo figurariam quatro actores em regime de estágio: dois em estágio profissional e mais dois em estágio académico, como já referi no capítulo anterior. Será talvez uma ironia que tal tenha acontecido, mas o que aqui importará descrever talvez sejam, e nesta ordem, os termos em que foi acordado o meu estágio, como decorreu e se correspondeu ao acordado previamente e quais as condições de trabalho em que o estágio se processou. Confesso que os motivos que me levaram realizar este estágio, dado que o faria numa condição – a de assistente de encenação – que não seria de uma perspectiva pessoal tão apelativa, se prenderam com dois motivos: o desejo de concretizar trabalho como assistente de encenação, e a oportunidade de ter contacto privilegiado com o trabalho de actores experientes e que admiro, como sendo, por exemplo, o caso de Cucha Carvalheiro, Cristina Carvalhal e Vítor Norte, para além de Carlos Paulo e do restante elenco da Comuna.

As notas pessoais que tomei durante o processo de trabalho, não se tendo mostrado pertinente incluí-las neste relatório, são um dos elementos de que me sirvo aqui para descrever com maior precisão o processo de trabalho. Socorro-me ainda da entrevista realizada a Álvaro Correia e da ficha técnica do espectáculo inclusa no programa (Anexo 5).

Passando, então, à descrição das condições acordadas com Álvaro Correia para a realização do meu estágio, foi-me dito que acompanharia o processo de trabalho como assistente de encenação desde o início dos ensaios em 15 de Janeiro de 2013, até à data da estreia, a 4 de Março de 2013. Os ensaios seriam na Comuna até ao dia 4 de Março de 2013, sendo que a partir do dia 5 desse mês passaram a ser já na sala Garrett do TNDM II. O espectáculo estrearia no dia 21 de Março e estaria em cena até ao dia 14 de Abril. Os ensaios ocorreriam à noite durante a semana, e tardes e noite aos sábados. Não me foi dito que o projecto acolheria outras pessoas em regime de estágio profissional ou académico nem que haveria outra pessoa a cumprir as funções de assistente de encenação. Tentei obter, desde logo, junto do encenador qualquer documentação de referência para a preparação do espectáculo que se iria realizar, tentativa que acabou por ser frustrada até ao final da temporada de apresentações no TNDM II, visto que nunca me chegou da sua parte qualquer documentação ou referências que julgasse relevantes para a preparação desta peça.

Para melhor compreender as expectativas criadas face ao trabalho de estágio que me propus fazer, será oportuno explicitar em que consistem as funções da assistência de encenação. E ainda que não haja uma definição dogmática quanto ao seu papel, sobretudo tendo em conta que ele pode ser variável consoante a região geográfica, recorrerei aqui às palavras de Sophie Proust que tem larga experiência na matéria, tendo mesmo sido assistente de encenação de Robert Wilson, Denis Marleau, entre outros. Assim, começa a autora por avançar uma primeira definição mais genérica da assistência de encenação:

In their finality they preserve a record of what is to be done, a record of the work whose existence the audience does not suspect. Contrary to what one might believe, it is not always the actors who retain the truest memory of their work.

(PROUST, 2008: 289)

Muito embora Proust pretenda muito mais discutir, neste artigo, a tipologia e a forma dos documentos produzidos pela assistência de encenação, apontando alguns modelos e exemplos, acaba por oferecer uma descrição sintética das funções de alguém que ocupe semelhante posição. Na referida citação, observamos que a autora apresenta como primeira e mais essencial função do assistente de encenação a criação de documentos que preservem a memória de um processo de trabalho. E apesar de aqui se referir especificamente ao trabalho dos actores, veremos que esta preservação da memória se dá em muitos outros campos, e sempre com a finalidade de apoiar o encenador e toda a equipa na reconstituição de indicações que tenham sido dadas, de referências que tenham sido mencionadas ou em qualquer tarefa logística que seja necessária. Neste sentido, aponta a autora que o trabalho do assistente de encenação se fará sempre em simbiose com o encenador, começando na fase prévia aos ensaios, passando pela fase de ensaios, e estendendo-se para a fase de carreira do espectáculo.

Previamente aos ensaios, o assistente de encenação pode dar apoio na escolha do elenco (casting), assistindo às provas e passando as suas notas ao encenador, ir a reuniões de produção, reuniões técnicas ou reuniões com a equipa artística e pode ainda participar no trabalho de dramaturgia, fornecendo ao encenador ou à equipa material de apoio de sua sugestão que seja relevante. Durante os ensaios, o assistente de encenação dividirá o seu trabalho em duas vertentes: produção de notas do trabalho artístico desenvolvido, lembrando toda a equipa de qualquer alteração feita ou indicação dada, e produção de notas logísticas, contendo tabelas de ensaios, e tarefas a cumprir por si próprio ou por outros membros da equipa. Depois de estreado o espectáculo, o assistente de encenação poderá elaborar um texto para o programa do espectáculo ou mesmo ficar responsável pelo cumprimento das indicações do encenador a toda a equipa, assegurando assim que o espectáculo não sofre desvios na ausência do encenador. Em suma, e segundo Proust, o papel do assistente de encenação será logístico, artístico, técnico e administrativo. Reforça ainda que, no caso de haver mais do que um assistente de encenação, o trabalho pode ser dividido entre eles por área de trabalho, ficando um responsável pela parte artística e outro pela parte logística, por exemplo.

Quanto ao trabalho do assistente de encenação depois de estreado o espectáculo, cito ainda Patrice Pavis, que por sua vez cita Jaques Copeau na definição que dá de

director de cena, que no modelo brasileiro pode ter alguma correspondência com o assistente de encenação:

Entretanto, os dois ofícios são complementares “pois se o encenador cria o espectáculo e lhe dá vida, o director de cena o conserva, garantindo-lhe a manutenção e a continuidade. À medida que uma peça se aproxima da representação, pode-se dizer que ela passa das mãos do encenador às do director de cena, um pouco como já havia passado das mãos do autor às do encenador e dos atores” (COPEAU, “La Mise en Scène”, *Encyclopédie Française*, tomo XVII, 1935, p. 1764- 1763).

(in PAVIS, 2007: 100)

Muito embora em Portugal um director de cena seja alguém que está responsável pelo correcto funcionamento de maquinaria de cena e pelas entradas atempadas de actores e cenários dos bastidores, encontramos aqui um paralelo com as funções que um assistente de encenação pode desempenhar depois de estreado o espectáculo.

Quanto ao papel que desempenhei neste processo de trabalho, devo dizer que na fase prévia aos ensaios não me foi dado qualquer espaço para participar de quaisquer reuniões de produção ou sequer com a equipa artística (dramaturgia, cenografia, figurinos, desenho de luz ou sonoplastia). Visto que o elenco já estava pensado à partida pelo encenador, não houve necessidade de abrir audições. Durante os ensaios, e depois de ser confrontado com alguém que ocuparia a posição de primeira assistente de encenação, qualquer gestão logística e administrativa ficou a cargo dela. Pontualmente, tive oportunidade de fazer uso das minhas anotações quanto ao processo artístico, mas sem poder ter acesso ao material dramático de apoio ou sem poder dar qualquer contributo neste campo. E muito embora se pudessem ter dividido tarefas efectivamente entre a equipa de assistentes de encenação, o encenador não demonstrou, durante todo o processo, qualquer desejo de o fazer, centralizando todo o trabalho na primeira assistente. Depois de estreado o espectáculo, findou o meu envolvimento no processo de trabalho, não tendo podido assistir aos espectáculos por forma a garantir a sua continuação em conformidade com o desejo do encenador, nem tendo eu visto sequer o meu nome mencionado no programa, quanto mais ter tido oportunidade de ter um texto meu no programa. De seguida, farei uma descrição mais detalhada e cronológica do

processo, explicitando concretamente a falta de correspondência que houve entre as funções de um assistente de encenação e o trabalho que efectivamente me foi dado fazer.

Com um contacto ineficaz à partida com o encenador, visto que nem este me forneceu previamente qualquer documentação relevante para o processo, como já referi, nem me informou de algumas das condições em que o estágio viria a decorrer, começaram os ensaios de preparação no espaço da Comuna no dia 12 de Janeiro de 2013. Pontualmente foram feitas algumas alterações aos horários, tendo inclusive havido uma semana sem ensaios em Fevereiro.

A minha inserção no processo de trabalho não ocorreu como esperado: apenas no primeiro ensaio é que percebi que seria 2º assistente de encenação, visto que a 1ª assistente já estava decidida à partida, e descobri também que uma outra estagiária em âmbito académico seria 3ª assistente de encenação. Como se provaria no decorrer dos ensaios, mal havia trabalho efectivo para um 2º assistente, quanto mais para uma 3ª assistente... Apesar disso, várias vezes me mostrei disponível para realizar qualquer trabalho que fosse necessário.

Regresso ao tópico. A primeira semana de ensaios foi de leitura do texto – ensaios “de mesa”, como se diz na gíria – e serviram para fazer uma descoberta colectiva do sentido do texto e esclarecimento de dúvidas, na presença do tradutor Fernando Villas-Boas e do dramaturgista Diogo Bento que apenas esteve presente na primeira semana de ensaios, salvo duas excepções. Foi, por assim dizer, uma abordagem tradicional ao processo de trabalho, no sentido em que não se partiu de improvisações, por exemplo, para uma descoberta cénica do texto. Ao invés, o objectivo seria perceber como complementar o que o texto já dava, e não trabalhar nas possibilidades cénicas sugeridas pela equipa e que o texto não pode dar, já que apenas lhe cabe uma parte do que é a situação cénica: o discurso. Como bem defende Peter Brook, o discurso é apenas uma possível consequência de toda uma conjuntura cénica, e não um fim em si mesmo. Por este motivo, defendo igualmente que há um tipo de descoberta periférica ao texto, mas conectada com ele, que se pode fazer quando os actores partem para uma improvisação acerca de uma situação ou tema presente na peça. As acções cénicas, julgo, apenas são sugeridas quando tomamos contacto com o texto, mas cabe aos actores e ao encenador tomar a decisão de seguir ou contrariar essas mesmas sugestões,

sem, ainda assim, se desviarem de possibilidades cénicas igualmente válidas. Regressando à descrição do processo, a versão do texto apresentada já continha todos os cortes e alterações que o encenador tinha decidido fazer ao original, sendo que apenas então tomei contacto com a versão cénica do texto.

Uma semana depois, começou-se a “levantar as cenas”, uma por uma, ensaiando já algumas das acções das personagens, sugeridas pelo texto. Ainda de papel na mão, e nalguns casos até bem tarde no processo de ensaios, os actores foram-se esforçando por dar sentido cénico ao texto, mas sem que tivessem por parte da encenação resoluções cénicas claras para o que propunham. Aqui, e nas semanas seguintes, quem mais ajudou a uma explicitação cénica do texto foi mesmo o tradutor, que detinha um conhecimento extensamente aprofundado acerca da obra, do autor e do contexto da escrita.

Quer nesse momento inicial, quer nas semanas que se seguiram, o meu papel foi sendo cada vez mais remetido para o estatuto de observador não interveniente. Mesmo quando trazia para os ensaios sugestões cénicas, dramatúrgicas e linguísticas, o encenador mostrou-se muito pouco aberto à minha inserção no processo criativo. Mesmo a primeira assistente de encenação tinha o seu papel limitado à resolução de questões logísticas de produção, tais como calendarização de ensaios, obter material necessário para os ensaios, e assim por diante. Tornou-se claro que a responsabilidade criativa estava, para além do próprio Álvaro Correia, no tradutor, no cenógrafo, no figurinista – que de início era Carlos Paulo, e mais tarde passou a ser por Juan Soutullo – e em alguns dos actores cujo conhecimento o encenador respeitava, como foi o caso de Cucha Carvalheiro. No seio deste núcleo criativo, e à medida que avançava o tempo, tornou-se mais claro que a encenação não se estava a fazer nem com uma ideia clara à partida, por parte do Álvaro Correia, do espectáculo que queria, nem com o contributo dos actores em criação colectiva, já que o formato “tradicional” do próprio processo não potenciava essa intervenção do actor enquanto encenador do seu trabalho. A aparente decisão do encenador em não abrir o processo criativo à equipa parece contrastar com a opinião de Joseph Danan, que aqui tomo a liberdade de citar:

Mas o teatro é assunto de uma equipa, as coisas fazem-se em relação umas com as outras.

(DANAN, Joseph, *in* ZURBACH, 2012)

Já a três semanas decorridas do início dos ensaios, surgiu uma tarefa concreta para mim: dar ponto em alguns ensaios em que a primeira assistente não pôde estar presente. Fi-lo sempre que foi necessário e até à vinda do ponto do TNDM II aos ensaios na Comuna, o que só viria a acontecer semanas mais tarde. Cheguei mesmo a intervir em algumas ocasiões para esclarecer os actores e o encenador acerca do sentido do texto e a sua potencialidade cénica, que em alguns casos me parecia não estar a ser coerente com determinadas opções de interpretação ou de encenação. Claro está que tal só se dava na ausência do tradutor, já que foi na sua ausência que maior confusão se instalou no que a estas questões diz respeito. Estas intervenções foram, no entanto, raras, dado o pouco espaço que havia para a assistência de encenação no processo criativo. Não deixou, apesar disso, de ser gratificante observar que essas raras intervenções contribuíram para o esclarecimento dos criativos.

Os ensaios na Comuna foram-se adaptando cada vez mais ao espaço real que tínhamos na sala Garrett e o uso da sala principal da Comuna no edifício independente foi sendo mais concreto, marcando-se o palco com fita de papel para distinguir o primeiro acto, onde a Corte usaria apenas a boca de cena com o pano de boca fechado, do segundo acto, onde o palco seria usado em toda a sua extensão; foi-se usando o corredor elevado da sala como camarote presidencial – que veio a ser usado no espectáculo para certas intervenções da personagem desempenhada por Carlos Paulo. Foram-nos, então, apresentadas as propostas estéticas do espectáculo, com uma ou outra referência do encenador, e a proposta do cenógrafo José Capela que consistia em vários telões que iam progressivamente sendo acrescentados no decorrer do espectáculo.

Chegado o ponto do TNDM II aos ensaios, ainda na Comuna e mesmo na sala Garrett, o meu papel voltou a ser de observador regular, descobertos que estavam os sentidos do texto e do contexto da escrita e não havendo necessidade de pontar os actores. Ao passo que, de início, fazia questão de apresentar as minhas notas e considerações no final de cada ensaio ao encenador, e vendo que elas nem sempre eram bem recebidas, comecei a fazê-lo com o tradutor, já que vindas da sua boca acabaram por ser mais efectivas e melhor recebidas. Em minha defesa, devo acrescentar que não o fiz por desejo de afirmação pessoal, mas antes por desejar contribuir activamente para o processo.

Já no TNDM II, as peças iam começando a acrescentar-se ao processo: o cenário começava a vir aos poucos, assim como os figurinos, as interpretações dos actores iam-se aprimorando, embora umas mais do que outras, e tudo parecia estar a concorrer para a concretização do espectáculo. Relativamente a certas opções criativas e ao modo como as interpretei, terei oportunidade de me pronunciar mais adiante, no comentário que farei ao espectáculo. Entretanto, fizeram-se ensaios de imprensa, ensaios corridos e ensaio geral com público. Durante todo o processo estive presente, fosse na Comuna ou fosse no TNDM II, salvo ocasiões pontuais.

Finalmente, o espectáculo estreou, tendo sido na generalidade bem recebido pelo público. Aquando da estreia, para além de problemas de dramaturgia e de encenação que julgo existirem, e dos quais falarei em momento oportuno, detectavam-se ainda algumas falhas de ritmo e de interpretação, que foram mais tarde corrigidas com a rodagem do espectáculo. Quero com isto dizer que acompanhei não só a estreia como outros dois espectáculos em momentos diferentes da sua carreira, pelo que tive a oportunidade de observar na prática o que neste espectáculo podia ser melhorado com a rodagem e o que advinha de opções mal resolvidas.

Como daqui se pode verificar, e tendo em conta o papel da assistência de encenação que explicitarei há pouco, a correspondência com os pressupostos acordados previamente com o encenador foi praticamente nula, sendo que não pude efectivamente servir enquanto assistente cuja primeira função será a de garantir que não são esquecidas as indicações dadas e as decisões tomadas. Tal sucedeu, como demonstrei, não por falta de empenho da minha parte em tomar notas do que ia ocorrendo, mas apenas por falta de receptividade do encenador em receber essas mesmas notas. Deste modo, sou obrigado a concluir que a minha inserção enquanto estagiário neste processo de trabalho se provou tão desapontante quanto inconsequente para o espectáculo.

A prova de que a inserção de estagiários na assistência de encenação não tinha, de facto, corrido da melhor forma foi um episódio que guardo na memória, e que contudo não teve qualquer malícia por parte dos seus intervenientes. Assim, a um dado momento, creio que a uma semana da estreia do espectáculo, uma das actrizes pergunta-me discretamente qual era ao certo a minha função naquele processo. Tal só foi possível, creio, pela falta de clareza na construção da ponte entre equipa e estagiários, fruto do pouco desejo de o fazer demonstrado pelo encenador. É certo que a primeira

assistente também se encontrava em regime de estágio profissional de produção com o Teatro da Comuna, mas talvez por existir um hábito de contacto com o encenador e com a estrutura da companhia, não notei no caso dela que houvesse qualquer problema com sua inserção no processo de trabalho, já que a posição que ocupou e as funções que desempenhou foram claras para toda a equipa. O seu espaço pareceu-me estar bastante bem definido durante todo o processo de trabalho.

Ainda que não guarde quaisquer más recordações ou dissabores do estágio que fiz e que muito tenha a agradecer pela oportunidade que me foi dada, porque defendo, repito, que muito se aprende apenas no acto de ver outros, infinitamente mais experientes, fazer teatro – pois o teatro constrói-se, creio, neste eixo de ver e fazer – continua a ser incompreensível para mim o modo ligeiro como certos estágios são aceites por estruturas que, na verdade, não têm lugar nem abertura para os receber.

Ao invés do que sucedeu comigo, parece-me que, se determinada estrutura aceita acolher um estagiário, será não apenas porque reconhece que este pode ser uma mais-valia para a equipa, bem como porque está na disposição de assumir um papel pedagógico face ao dito estagiário. Clarificando o que até aqui escrevi neste subcapítulo, reconheço seguramente que existe uma possível diferença de competências entre um estagiário e um profissional contratado, e não esperaria, portanto, que o tratamento, ou o crédito, dado neste processo aos estagiários fosse equivalente ao que foi dado a profissionais contratados. Isto não significa, porém, que os estagiários possam ser remetidos para o papel de observador quando foi previamente acordado um papel interventivo, já que isso desresponsabiliza a própria estrutura do que se propôs fazer ao receber um estagiário. Num cenário ideal, a estrutura acolhe um estagiário assumindo que deverá promover o aprimoramento profissional desse mesmo estagiário por meio da construção de uma relação de proximidade com ele, compreendendo as suas necessidades. Por seu turno, o estagiário deverá estar disposto a aprimorar-se profissionalmente, absorvendo o conhecimento e a experiência que lhe são passados e pondo-os em prática, em concordância com as necessidades do projecto em causa. O estagiário deve ainda, a meu ver, compreender quais são os limites da sua intervenção no processo, que deverão ser um compromisso entre as condições impostas pela direcção da equipa (o encenador) e a razoabilidade. Julgo que apenas numa relação simbiótica é que uma integração deste tipo pode ser bem-sucedida, onde a estrutura

acolhedora beneficia do trabalho do estagiário, e o estagiário beneficia da oportunidade de poder ali trabalhar.

Creio que a experiência que aqui relato pode servir de exemplo a não seguir para futuros estágios semelhantes. Neste sentido, quaisquer críticas que tenham sido feitas ao processo de trabalho, à estrutura acolhedora ou a qualquer membro da equipa devem ser entendidas a título de exemplo, não havendo qualquer desejo da minha parte que elas sejam entendidas como ataques pessoais.

II.III) Comentário ao espectáculo: da dramaturgia ao resultado final.

Texto e dramaturgia:

As You Like It é uma peça de William Shakespeare que se faz parte do conjunto das suas peças cómicas, e deu pela primeira vez entrada, como bem indica Fátima Vieira (SHAKESPEARE, 2008:7-8) na introdução que faz à sua tradução da peça, no Stationer's Register – registo para peças de teatro – em 1600. A indicação que lhe estava associada era a de “to be staied”, ou seja, a ser representado. Na verdade, a versão integral da peça só deu aí entrada anos mais tarde, tendo sido publicada pela primeira vez em 1623. Aponta a tradutora que, e tal como aconteceu com outras peças do autor, *As You Like It* teria partido não de uma criação original de Shakespeare, mas sim de uma novela pastoral bem conhecida do público: *Rosalynd or Euphues Golden Legacy*, de Thomas Lodge, e que por sua vez se terá inspirado em contos anteriores. Um pequeno “à parte”: tal facto parece confirmar as afirmações que fiz no capítulo II.I quanto ao ciclo de criação enquanto reinvenção ou relembração de outras obras já escritas.

Continuando para os aspectos temáticos da peça, e à semelhança do que acontece com *Sonho de Uma Noite de Verão*, também aqui encontramos a ideia vincada de fuga do mundo social contemporâneo ao autor para um outro meio rural e em contacto com a natureza – que em *Sonho de Uma Noite de Verão* é mais fantástico do que nesta peça. A este tipo de ideia ética, por assim dizer, os académicos têm chamado o “mundo verde”, terminologia apoiada também por Maria Helena Serôdio em contexto de sala de aula. Assim, em *As You Like It* (em inglês porque me refiro ao original e não à tradução) os conflitos familiares, amorosos e sociais são-nos apresentados por Shakespeare como sendo fruto directo da vivência numa sociedade já deformada pela artificialidade do poder e das relações humanas que assumiram na cidade. Considera-se tema central desta peça o amor. Que disputas de poder tenham motivado a expulsão de Rosalinda e Célia da Corte ou que o travestimento seja o modo como Rosalinda educa Orlando no amor numa relação, ou ainda que haja pulsões sexuais latentes na peça, embora temas importantes, são secundários, a menos que queiramos fazer leituras

políticas ou de género da peça. As figuras centrais são, portanto, Rosalinda e Orlando, que na Floresta das Ardenas se encontram, e o seu amor acontecerá em primeira análise com Rosalinda vestida de pajem, de Ganimedes.

Existe um problema, a meu ver, no texto *As You Like It* quando se pensa na sua encenação: o das sucessivas subnarrativas que gravitam em torno da parelha central, sejam elas a disputa de poder entre o Duque Frederico na Corte e o Velho Duque na Floresta das Ardenas, e entre Orlando e Olivério, ou sejam os sucessivos enamoramentos que neste espaço rural acontecem – Célia e Olivério, Febe e Sílvio, Diamantino e Adriana. Isto obriga a encenação a fazer opções dramatúrgicas, ou deveria obrigar, no meu entender, a fazer escolhas quanto a estas subnarrativas temáticas, sob pena de, querendo tudo abarcar, ter construído uma rede com buracos demasiados grandes, restando apenas água. Cheguei mesmo a confrontar o encenador com este problema que teve reflexos notórios no resultado final: a duração do espectáculo atingiu as duas horas e cinquenta minutos, aproximadamente, e ocasionou a compreensão pouco clara da finalidade do espectáculo. E mesmo tendo em conta o final do espectáculo – que acabou com os casamentos de todas estas personagens pelo Himeneu, vendo-se cortado o epílogo de Rosalinda – que lhe deu um cariz festivo, sublinhando a importância dos pares amorosos e da sua boa resolução, este não me pareceu de todo suficiente para a clareza da comunicação de uma mensagem una. Quero com isto dizer que um espectáculo deve ter um poder de síntese razoável para que o espectador se não perca na narrativa, na temática, na mensagem da encenação.

Mesmo quando confrontado na entrevista (Anexo 3) com a falta de escolhas dramatúrgicas quanto às subnarrativas e aos subtemas da peça original, com os resultados que acima mencionei, respondeu o encenador que não só o tempo de espectáculo não lhe pareceu desajustado, como não sentiu que a ideia da encenação se perdesse nas narrativas secundárias. Ora, se o teatro reclama para si regularmente, ao longo da História e no séc. XXI mais ainda, soluções que melhor lhe permitam chegar ao seu público e com ele se relacionar, será necessariamente porque admite, ainda que implicitamente, que algo se perdeu na sua essência. Vejamos que actualmente o teatro, enquanto forma de fruição artística e entretenimento, tem que concorrer com formatos que o fazem de modo mais apelativo, seja o cinema na sua versão 2D ou 3D, seja a televisão, sejam espectáculos de rua, sejam concertos dos músicos Pop mais badalados. Sete minutos é o tempo de atenção que o espectador contemporâneo consegue dedicar a

um determinado tema, e quem o disse foi António Fagundes no espectáculo *Sete Minutos* que esteve em Lisboa no Teatro Tivoli há menos de uma década e ao qual assisti (e cuja data lamentavelmente não consigo agora precisar). Neste sentido, parece-me que, por um lado ignorar que os tempos do espectador contemporâneo não são os mesmos do que há vinte anos, e por outro não admitir que o grau de exigência intelectual que a sociedade ocidental impõe, regra geral, ao cidadão comum é mais baixo, é comparável à negação do Heliocentrismo.

Não que com isto defenda que o teatro deva procurar nivelar-se pelo imediatismo que tem pautado a sociedade de consumo em que vivemos. No entanto, julgo ser cada vez mais necessário tentar encontrar um compromisso justo – que será seguramente variável entre públicos e países diferentes – entre a defesa de uma arte que deve reclamar para si um tempo e foco diferentes e uma era em que o imediatismo pauta até as relações humanas.

Outro problema que se afigura na encenação de *As You Like It* e que concerne o texto, é o encadeamento das cenas do primeiro para o segundo Actos, transitando a acção até determinado ponto entre a Corte e a Floresta das Ardenas. Muito embora possa criar um ritmo mais cativante para o espectador, pode também criar dificuldades à encenação, não só dramáticas, mas logísticas. Em *À Vossa Vontade*, como na encenação de Peter Stein da mesma peça e que Álvaro Correia admite ter sido referencial para si (Anexo 3), foram criados dois blocos independentes por forma a separar de modo mais claro os dois espaços e as diferenças que eles provocam na narrativa e nas personagens. Quanto a esta decisão devo dizer que me pareceu, desde o início, ajustada, tanto mais que cenograficamente os dois espaços de acção seriam dados de forma bem diferente e inconciliável com os saltos que se fazem no texto original. No caso de *À Vossa Vontade*, e como já referi anteriormente, todo o momento das cenas na Corte foram feitas à boca de cena com o pano de boca fechado, sendo que a libertação vivida na Floresta foi dada pelo uso desafogado do palco em toda a sua extensão. No entanto, repito, esta opção demonstra ser claramente contraditória com o propósito da encenação de recriar o contacto directo com o público, tal como ele era vivido no The Globe. A acção inclui cada vez menos o espectador à medida que progride, já que faz uso de um palco à italiana onde a arquitectura marca fortemente a existência da “quarta parede”.

Quanto à tradução de Fernando Villas-Boas, restará apenas acrescentar que, para além de eficácia cénica comprovada, gozou igualmente da manutenção da linguagem poética que caracteriza o original. Quando comparada, por exemplo, com a tradução feita para a encenação de Beatriz Batarda de *Como Queiram*, em cena no início do ano de 2014 no Teatro São Luíz e à qual assisti, foi notório como numa o respeito à linguagem poética pode mesmo ter dificultado o acesso do público ao texto, e nesta última o desejo de actualização do discurso levou a que se perdesse irremediavelmente algo na tradução.

Finalmente, será de notar que nesta peça não existem elementos geográficos, sociais ou políticos que restrinjam a obra à partida a um tempo-espaço histórico demasiado específico. É claro que certos subtemas se encontram na época da escrita, como a disputa pelos bens herdados, entre Orlando e Olivério, e que apenas ganham sentido tendo em conta os circunstancialismos que determinavam outrora a sucessão de bens. Ainda assim, no sentido global da peça verifica-se uma liberdade quanto à potencial universalidade dos temas que poderiam, como referi anteriormente, ter concorrido para uma leitura do espectáculo mais actualizada ou em concordância com a contemporaneidade, dando sentido à opção de encenar esta peça nos dias de hoje. Veremos de seguida porque é que tal não sucedeu.

As falhas dramaturgias que aqui referi serão possivelmente fruto da ausência de um dramaturgista no processo de trabalho. Recorro aqui a uma citação que poderá ser esclarecedora:

“Enquanto dramaturgista”, significa: no trabalho com o encenador. Dramaturgia e encenação são duas funções que só se podem desenvolver numa relação de emparelhamento.

[...]

«O que é uma dramaturgia hoje?

Há um trabalho a montante da encenação, que estranhamente não posso, nem quantificar, nem qualificar – e ainda menos porque este se faz em grande parte no diálogo do dramaturgista com o encenador. Ele “desemboca” na encenação. Ponho aspas em “desemboca” porque a dramaturgia não termina na encenação. Pode dizer-se que ela a atravessa para ir produzir efeitos de sentido no público, em cada espectador. [...]

(DANAN, Joseph, *in* ZURBACH, 2012: 18-24)

Julgo que esta citação nos ajuda a compreender não apenas as funções de um dramaturgista num processo de trabalho, bem como torna evidente que grande parte dos problemas que aqui descrevi relacionados com o texto e a sua dramaturgia terão seguramente resultado deste diálogo inexistente entre dramaturgia e encenação. A produção de sentidos no público só pode ser bem-sucedida quando há um lugar marcado pela dramaturgia durante o processo de trabalho, e se o encenador não defende este lugar (como foi o caso), que ele seja, pelo menos, ocupado por um dramaturgista.

Abordagem desta encenação em *À Vossa Vontade*:

Tendo em conta a forma como a minha assistência à encenação se revestiu, sobretudo, de um carácter de observação privilegiada, o relato que aqui posso fazer tem por objecto as opções da encenação e do encenador, mais do que as minhas funções e o modo como as desempenhei. Irei, portanto, falar do espectáculo *À Vossa Vontade*, fazendo o enquadramento da posição tomada pela encenação na abordagem específica do texto de Shakespeare neste espectáculo. Para tal, recorrerei a excertos de uma entrevista feita por mim a Álvaro Correia posteriormente à carreira do espectáculo, e onde estas questões, como outras, são abordadas (Anexo 3). Recorrerei ainda às palavras do tradutor Fernando Villas-Boas, no programa do espectáculo. Mas antes, devo começar por descrever brevemente as circunstâncias em que surgiu este espectáculo, qual o seu propósito e qual o resultado.

Até ao momento da produção do espectáculo, existia apenas uma tradução para o Português desta peça, feita por Fátima Vieira, com o título *Como Vos Aprouver* (SHAKESPEARE, 2008), por isso quando foi pensada a encenação deste espectáculo no TNDMII, viu-se de imediato a necessidade de uma nova tradução, pelos motivos que expliquei oportunamente. Uma nova a tradução, veio igualmente a adaptação da terminologia e de expressões ao contexto português, assim como uma nova organização sequencial das cenas; houve uma montagem que fez de uma peça que intercala a acção inicialmente entre dois espaços – a Corte e a Floresta das Ardenas – numa onde os espaços se distinguem claramente. Será importante dizer que, ao contrário do que se verifica em *Ricardo II*, como acima está referido, esta é uma peça que pertence ao

núcleo de comédias do autor, onde o espaço da acção cénica pouco se relaciona com o espaço real geográfico contemporâneo à escrita, estando a peça menos sujeita a circunscrições histórico-geográficas. Nem tampouco o texto tem a pretensão de se circunscrever desse modo. Ao invés, pretende abordar de uma forma mais genérica temas como o poder, o estatuto social e, claro, o amor. Por este motivo, creio que este texto se presta melhor do que outros do autor a leituras mais próximas da contemporaneidade, que possam criar relações claras com as nossas mundividências. No entanto, e tendo em conta algumas opções estéticas para o espectáculo, foi notório que a falta de coerência da encenação na procura de um compromisso entre uma época histórica e a reinterpretação que dela se faz hoje colocou alguns problemas de recepção do espectáculo. De um modo geral, a encenação não colocou o espectáculo noutro tempo representado que não o da escrita, não procurando uma abordagem que se apropriasse do texto, ou tão pouco procurou construir paralelismos com a realidade política, social e cultural do contexto actual português. Não o fazer foi, julgo, o perder de uma boa oportunidade de aproximar o teatro do seu público e um clássico da contemporaneidade. Em simultâneo, não fez uma abordagem ao espectáculo que o pudesse colocar na época da escrita, tendo resultado num tipo híbrido de espectáculo que não tem referenciação possível por parte do espectador.

Mesmo a escolha da idade dos actores para as personagens principais foi ambígua, já que descredibilizou grande parte das acções das personagens: Shakespeare define as personagens principais como sendo jovens, dada a sua impulsividade nas relações. A decisão de Célia abandonar a Corte com a prima, a disputa entre os irmãos Orlando e Olivério são apenas alguns exemplos do que refiro, e que se tornam menos credíveis na pele de actores bastante mais velhos. Este tipo de incoerências torna-se mais visível quando observamos a relação com o público que a encenação procurou criar, que, como no *The Globe* de Shakespeare, tinha grande proximidade com o público, num assumir claro do jogo teatral. Ora, não se pode, a meu ver, num dado momento querer evocar o ambiente do teatro Isabelino e mais tarde não colocar inequivocamente o espectáculo numa época determinada, seja ela a de Shakespeare, a da actualidade ou qualquer outra.

No espectáculo, a arquitectura romântica da sala Garrett do TNDM II, que evoca necessariamente a quarta parede e a distanciação do público da acção cénica, foi constantemente quebrada por entradas e saídas dos actores pela plateia, pelo uso de

balcões como espaço cénico e até do camarote presidencial. Esta é, pelo menos, a posição manifestada pelo encenador na entrevista, ainda que se tivesse verificado ao longo do espectáculo a progressiva transição da acção para o palco em profundidade, afastando cada vez mais o espectador da acção e não o implicando directamente, o que acaba por contrariar a recriação do ambiente de proximidade do teatro Isabelino. Embora este aspecto seja justificado pelo encenador através do aumento progressivo do jogo meta-teatral entre as personagens, não deixa de provocar estranheza. Mesmo quando questionado acerca da importância canónica que Shakespeare parece ter entre os encenadores e críticos, levando muitas vezes a que se tomem poucos riscos, Álvaro Correia afirmou não ter sentido, de todo, essa responsabilidade à partida, avançando para a encenação de forma desprevenida. No entanto, o espectáculo mostrava pouco risco, seja pelo respeito ao contexto da peça, pela falta de paralelismos com o contexto actual, seja pela interpretação global que o encenador propôs da peça, que em muito se prendeu “ao que está no texto”, entendendo-o como conclusivo cenicamente.

Quando questionado na entrevista que lhe fiz (em anexo) acerca da escolha de uma peça clássica, e desta em particular, Álvaro Correia afirma que não pensou propriamente a escolha desta peça na sua pertinência para o momento actual da realidade portuguesa. Para começar, a proposta que partiu do TNDM II era a de fazer uma comédia clássica, e foi ele que optou por esta peça porque lhe interessava, e também por nunca ter sido produzida em Portugal até aqui. Daqui se retira uma resposta que corresponde à perspectiva anti-utilitarista, segundo os padrões definidos por Barrento, onde apenas o desejo de sabedoria e fruição estética parecem ter motivado esta escolha. Mais ainda, quando questionado acerca da pertinência de fazer os clássicos na actualidade, responde o encenador que, na sua convicção, os clássicos fazem sempre sentido, independentemente da época em que sejam feitos, já que abordam temas que dizem respeito à humanidade como um todo, fora das especificidades espaço-temporais. Embora Álvaro Correia não precise a razão pela qual a considera como clássica, ficou aqui também definida a universalidade desta peça, já que se enquadra no cânone. Quanto à tradução de que fez uso, atribui grande parte do sucesso do espectáculo ao modo como esta nova tradução conseguiu comunicar directamente com o público. Aqui devo dizer que estou inteiramente de acordo, seja quanto à pouca adequação da tradução de Fátima Vieira, seja quanto à qualidade da tradução feita por Fernando Villas-Boas, como já explicitiei anteriormente.

É intrigante observar como o encenador se descola da visão de Peter Brook acerca do teatro e dos clássicos, já que está ligado há bastantes anos ao Teatro da Comuna, cujo director João Mota, e a esta data também director artístico do TNDM II, foi discípulo de Peter Brook e da sua visão de teatro, trabalho de actor e encenação. A comparação entre *The Tempest*, encenado por Peter Brook, e este *À Vossa Vontade* é tão inevitável quanto improvável, já que num caso a proposta de diálogo com a actualidade, na encenação, foi clara, concorde-se ou não, e noutro caso foi dúbia. A este respeito importa referir o contributo do tradutor que influenciou escolhas da encenação, já que acabou por fazer alguma dramaturgia do espectáculo, ainda que não declaradamente. Afirma Fernando Villas-Boas no programa do espectáculo (Anexo 5) acerca da escolha de não oferecer respostas claras quanto à situação do texto num momento ou contexto específicos:

Não creio que este tipo de conforto pela identificação seja um mérito político do teatro. Dizer que quem vai ao teatro é porque já está alertado também será igual e somente reconfortante, ainda que mais certo. Mais vale a busca de dúvida, de incerteza. Ir para se intrigar, até confundir, isso sim. Ir, não para saber o que fazer, mas para não saber o que fazer.

O maior poder político do teatro é a capacidade de ajuntamento, em ambiente de especial proximidade e atenção.

[...]

(VILLAS-BOAS, 2013: 12, Anexo 5)

Desde já podíamos contestar a afirmação, implícita por Villas-Boas neste excerto, de que o teatro político oferece mais respostas do que perguntas, já que a ligação temática aos aspectos políticos ou até partidários, ou mesmo a apropriação de um texto clássico para o efeito, não têm como consequência natural a doutrinação. Que tenha acontecido em alguns casos ao longo da História do Teatro, não terá sido senão por défice do autor ou encenador, pois encontramos exemplos em Brecht ou mesmo em Augusto Boal de que o seu objectivo é, precisamente, o de levantar questões, deixando ao espectador a busca de respostas. Ainda assim, o tradutor aparenta subscrever aqui a posição sustentada por Correia, não se achando necessário acrescentar nada mais ao

texto para que este continue a dialogar com a actualidade, pois não acredita que “a identificação seja um mérito político do teatro”. Devo reconhecer que não é essencial que a encenação se aproprie da peça, instrumentalizando-a, para que esta actualização do discurso ocorra, até porque, como referi anteriormente, a posição sustentada por Rancière, que subscrevo, responsabiliza o próprio espectador pela leitura e interpretação do espectáculo. Porém, o que me parece gravoso é o carácter contraditório das respostas dadas pela encenação, que, por um lado faz um espectáculo evocativo do teatro Isabelino, e por outro deixa escapar alguns figurinos desenquadrados, progressivamente leva a acção dramática para o palco à italiana, ou contraria até as idades das personagens, ainda que propositadamente. Estes “gatos escondidos com rabo de fora” (aspas minhas) acabam por dar ao espectáculo uma falta de consistência, não permitindo uma leitura realmente coerente do mesmo.

É certo que a questão dos figurinos, para além de ter como ponto de origem uma mudança de figurinista a meio do processo (de Carlos Paulo para Juan Soutullo), se deveu em grande parte a teimosias pontuais de alguns actores que insistiram num figurino proposto por si e ao qual já estariam mais habituados ao ensaiar. Como Correia afirma na entrevista, não ficou de todo satisfeito com o resultado, embora reconheça que há cedências que têm de ser feitas em prole da harmoniosa continuação do trabalho. Já quanto à escolha de actores para as personagens centrais com idades superiores ao esperado, me parece que a questão se complexifica. Tanto na entrevista, como no texto que escreve para o programa, Correia admite que esta escolha consciente provoca necessariamente uma leitura que diverge da que Shakespeare propõe. O que aparenta ignorar é que esta leitura se dá a dois níveis distintos: na sua relação com a própria peça, e na sua relação com a situação precária que vive o teatro em Portugal na actualidade, e mesmo com a situação em que alguns actores de renome se encontram. Justifica Correia no programa, de modo mais satisfatório do que na entrevista:

[...] Ora, tendo este texto uma componente muito forte de teatro dentro do teatro, como se fosse uma espécie de ensaio meta-teatral sobre o género da comédia, é para nós pertinente convocar um elenco maduro onde o motor do espectáculo seja o próprio jogo do teatro e do próprio espaço teatral onde este vai ser representado.

Nesse sentido, uma maior maturidade do elenco constitui uma força moral e ética, onde a experiência é um factor de carácter político, complementado por um grupo de actores francamente mais jovem no início do seu percurso artístico. Interessa-me colocar em evidência o modo como os que estão mais próximos da minha geração

sabem ainda lutar pelo amor, colocando os mais novos a aprender junto deles a amar e a fazer teatro.

[...]

(CORREIA, 2013, Anexo 5)

Como disse há pouco, as personagens centrais e as da Floresta das Ardenas parecem estar imbuídas de uma impulsividade crónica nas relações humanas, e em especial no amor. Ora, daí que me pareça ajustada e credível a idade que Shakespeare lhes dá, parecendo-me insuficiente o motivo apresentado pela encenação para a escolha dos actores. Acerca dos problemas para a leitura do espectáculo que acarreta a decisão de escolher um elenco mais velho, pronunciar-me-ei mais adiante.

Falando agora do segundo nível de leitura, na relação com o contexto actual das artes performativas e dos actores no país, Correia afirma de facto que se trata de um manifesto, de uma tomada de posição política, ética e moral; o único problema é que não é claro quanto ao objecto sobre o qual esta posição é tomada. Ou seja, para além de neste ponto ser contraditório com a sua abordagem global não politizada e não instrumentalista da peça, esta escolha torna-se dúbia, já que, se o encenador toma a posição de não instrumentalizar a peça de acordo com os próprios ideais contemporâneos, não pode no momento seguinte fazê-lo apenas nos pontos que lhe são convenientes. O que nas palavras de Correia é incoerente é o facto desta escolha não ser completamente assumida, seja qual for o rumo que este lhe quisesse dar.

Opção estética – figurinos, cenário e desenho de luz

A opção estética deste espectáculo, e com isto abarco os três elementos mencionados no título, não foi, na minha leitura do espectáculo, una. Quanto aos problemas levantados na opção dos figurinos, faço notar que a indefinição em que esta se encontrava deu origem a uma mensagem dúbia. Por um lado, pretendia evocar um tempo histórico, com alguns figurinos ao estilo Isabelino, mas não sendo historicamente

fiel, ficava aquém de uma evocação plena; por outro lado, a reinterpretação contemporânea, que também reclamava para si, não era suficientemente marcada para que dela pudéssemos fazer uma transposição inequívoca para a contemporaneidade. Ou seja, foi uma opção que levou a que fossem dados ao espectador sinais contraditórios, não permitindo portanto a colocação destas personagens em tempo algum. E mesmo que pretendessem colocar o espectador num lugar utópico inexistente, como um filme de ficção científica, não poderiam tê-lo feito recorrendo a correntes de moda tão circunscritas. Por exemplo, a série televisiva *Game of Thrones*, com produção da estação americana Fox, e que decorre da adaptação de uma série literária, coloca em simultâneo o espectador num tempo histórico determinado pelos figurinos que respeitam a Alta Idade Média, e retiram qualquer facto histórico e geográfico da narrativa que possa precisar a acção cronologicamente. O efeito aqui provocado será então o da ficção utópica colocada num tempo onde as vivências políticas, sociais e culturais se afiguram comuns com as da Alta Idade Média no continente europeu. A insatisfação com os figurinos é expressa pelo encenador na entrevista (Anexo 3), admitindo que em nada ajudou a súbita mudança de figurinista a meio do processo. No entanto, este facto não deixou por isso de ter impacto no espectador, que pouco se importa com as intenções ou insatisfações da encenação aquando da estreia, mas antes com o que ele possa ler do espectáculo que se lhe apresenta.

As opções de cenário e desenho de luz foram, apesar de tudo, mais consonantes entre si, ainda que com resultados divergentes quanto aos seus propósitos iniciais. Como defende o encenador na entrevista (Anexo 3), pretendeu recuperar uma artificialidade na linguagem teatral presente nos elementos estéticos aquando da transição dos séculos XVI para o XVII. Quanto a isto não há dúvida: não só a arquitectura do The Globe nos dá uma boca de cena precipitada para um público em arena, sem espaço para a introdução de cenário, como são conhecidos os solilóquios nas peças de Shakespeare que colocam o espectador num espaço imaginado através da palavra, e não da imagem. Neste sentido, os projectores encontravam-se expostos ao olhar do público em torres altas assentes no chão do palco. Os efeitos que produziram já dariam, por si, uma opção cenográfica completa, impondo ora o ambiente frio da Corte com luz branca, ora colocando o espectador num espaço quente através do preenchimento do palco com luz verde, rosa e azul na Floresta. Mas, se considero que o desenho de luz já seria suficiente para constituir um cenário credível e artificial ao

mesmo tempo, considero pelo contrário que a opção do cenário em nada acrescentou ao sentido do espectáculo. Vejamos: telões enormes cuja leitura não era sequer perceptível à distância pelo espectador, como era o caso de uma árvore feita de palavras, ou que nem tão pouco se enquadravam esteticamente no espírito da obra não me parecem boas premissas para uma proposta estética que se pretende que acrescente algo ao espectáculo, e não de servir de decoração. Portanto, ao invés de concorrerem para a construção de uma atmosfera de liberdade, enamoramento e pulsões sexuais – este último foi um ponto reforçado pela encenação na própria colocação de falos no Himeneu –, concorreram para uma junção de signos em miscelânea juntamente com animais embalsamados.

Dos animais embalsamados devemos deduzir que a opção estética estava, no final de contas, contaminada por um desejo de representação literal? Ou seja, porque é numa floresta, teremos que ter animais? Não me parece, dado que o encenador se distancia, aparentemente, de um teatro de tipo naturalista. Mas ainda que fosse essa a proposta, então porque não levá-la até ao fim e ter animais vivos? As questões que as opções estéticas colocam são, neste caso, demasiado incontornáveis para que possamos dizer que a encenação pretendeu, com elas, passar uma mensagem una e coerente.

A música

Na própria peça original é notório como os momentos musicais têm uma importância relevante, seja pela quantidade ou seja pela temática. Aqui, a música aparece como mais um símbolo de libertação social e amorosa que só ocorre na Floresta, no ambiente rural para o qual é necessário fugir para que tenha lugar a resolução de intrigas geradas no contexto urbano da Corte. Embora não haja certezas quanto ao tipo de melodias que acompanhavam as letras às quais temos acesso, a música que resultou deste espectáculo esteve em total consonância com os propósitos dramáticos e de encenação. Por um lado, as melodias respeitaram quer o ambiente de celebração da Floresta, ainda que uma delas fosse de tom mais melancólico, e por outro, a tradução teve em conta a musicalidade das letras no respeito ao tema a que se subordinavam. Com melodia de Hugo Franco, a música teve, de facto, um papel

determinante para o cariz de entretenimento que a encenação quis dar ao espectáculo desde o início.

Apreciação global do espectáculo

Esta encenação acabou por resultar, então, num espectáculo que pecou pelo excesso de timidez na apropriação do texto e pela falta de clareza quanto ao seu propósito no contexto actual. Por isso referi na descrição do processo de trabalho o modelo de encenação que se apoia mais nas propostas dos actores, por meio de improviso das acções da peça em vez de trabalhar a abordagem ao texto da forma dita mais tradicional, lendo, decorando e vendo o que daí resulta. O primeiro tipo de metodologia (a partir de improviso), defendida por encenadores como João Mota, Nuno Pino Custódio ou João Brites, ainda que nem sempre levada a cabo de modo constante, permite não só à encenação apoiar-se na descoberta colectiva do espectáculo, como dar espaço à voz de um colectivo. E ainda que não considere que a encenação se deva refugiar nesta metodologia, desresponsabilizando-se, pelo facto de estar na sombra quanto ao que quer de determinado espectáculo, acaba por ter resultados mais consistentes, quando apoiada em actores preparados para esse tipo de trabalho – e acredito que talvez alguns no elenco o estranhassem, caso fosse levado a cabo.

Acrescentando a isto a não tomada de decisões dramáticas e a incoerência de algumas opções estéticas, o espectáculo revelou-se, para mim, numa não apropriação do “clássico” de Shakespeare, mas que, ainda assim, tinha a pretensão de ser um “manifesto”, nas palavras do encenador, em algumas matérias, como a disparidade de idades entre actores e personagens. Neste caso, e como já mencionei, é difícil credibilizar, quer o comportamento impulsivo de personagens tão velhas, quer a intenção de manifesto da encenação, quando só o faz pontualmente e em momentos tão subtis. A tomada de uma posição de manifesto neste ponto torna-se despropositada, quando se tem em conta uma peça cômica onde não figuram quaisquer problemáticas que decorram das idades das personagens. Ainda que possa ser legítimo, em última análise, querer “mostrar a paixão” – nas palavras de Álvaro – em personagens mais

velhas, deixa de o ser quando o mesmo afirma que não se apropria da peça e prefere deixá-la ecoar por si (Anexo 3).

Evidentemente que certos momentos cómicos funcionaram no espectáculo, fruto em grande medida da capacidade cômica dos actores. Mas ainda assim, a fruição deste espectáculo enquanto uma comédia teve um sabor agri-doce por não ser clara a intenção. A encenação, creio, deve mostrar o caminho ao espectador – digo mostrar e não escolher por ele –, para que este possa gerar as suas leituras. Isso aqui não se verificou, e um dos factores que penso ter tido grande influência foi a decisão tomada por Álvaro Correia de entrar como actor no espectáculo. Ainda que a personagem que interpretou – Jácome – tenha uma leitura meta teatral dupla e adequada à posição em que a encenação se encontra no processo criativo, parece-me que, por princípio, o encenador não pode ter um olhar exterior isento quando passa a ser também intérprete de personagem. Mais ainda quando o encenador (Anexo 3) se define como um “actor que de vez em quando encena”.

A apropriação de um “clássico” de Shakespeare não precisa, porém, de ser tão radical como nos exemplos de Peter Brook e de Ariane Mnouchkine. Pode ocorrer sem rupturas radicais com o caminho que o texto propõe, como na encenação de Ricardo Pais de *Um Hamlet a Mais*, em 2003, no Teatro Nacional São João, no Porto, ou na encenação de Carlos Pimenta de *Estudo Para Ricardo III: Um estudo sobre o poder*, com Rogério Samora, no mesmo ano no TNDM II. Conheço ambas, sendo que a primeira apenas por gravação do espectáculo, e constituem dois bons exemplos de como a encenação se pode apropriar de peças “clássicas” colocando-as na contemporaneidade, ou em diálogo aberto com ela, sem com isso pretenderem passar uma mensagem artística pessoal que se sobreponha à peça escolhida. Caso o fizesse, estaria apenas a fazer uso de uma peça, que tanto poderia ser aquela como outra, para veicular algo que lhe é alheio. Nestes exemplos, mais extensamente comentados na obra *Shakespeare entre nós*, e de onde cito aqui por forma a terminar este passo, parece-me que podemos observar a justa medida entre uma leitura dramaturgica contextualizada no tempo da escrita e a capacidade autoral da encenação para dialogar com o presente:

Há um Shakespeare que chega até nós incrustado com o barro do passado, mas há também um Shakespeare que nós forjamos ao encená-lo.

(KENNEDY, Dennis, *in* SERÔDIO, 2005:15)

Conclusão

De uma experiência seguramente rica, embora enquanto estágio nem sempre tendo potenciado uma aprendizagem mais prática e eficaz, retiro em grande medida o bom contacto com todos os membros da equipa, do Teatro da Comuna e do TNDM II. Muito embora tenha assumido no corpo deste relatório que a arte, e o teatro, não devem servir nenhum propósito, seja ele ético, moral, social ou político, devo confessar que não me reveria eticamente enquanto profissional, se não tirasse eu próprio partido do contacto com as pessoas. Em última análise, e mais do que o espectáculo, que dificilmente resistirá à sua condição efémera, será esse o testemunho que resistirá em nós, artistas, críticos, espectadores: o do contacto humano.

Tentando agora resumir os principais pontos deste relatório, concluir-se-á em primeiro lugar que o TNDM II tem feito um excelente trabalho de programação em consonância com os objectivos estatutários que lhe são inerentes. As adversidades político-financeiras que tem conseguido superar são demonstrativas de dois factores que considero dignos de nota: em primeiro lugar, demonstram que talvez a nossa cultura não se encontre ainda no seu expoente máximo civilizacional, a julgar pelo modo como cada vez mais e a todo o custo as entidades governantes pretendem olhar para a arte e para o teatro com uma perspectiva economicista, procurando deles obter retornos financeiros; por último, é um exemplo de como a perseverança deve sempre reinar nos espíritos e nas acções quando enfrenta a adversidade.

De seguida, constatámos que, dentro das suas possibilidades, o espectáculo *À Vossa Vontade* respondeu, em teoria, aos princípios programáticos do TNDM II, verificando-se mais tarde que acabou por não ter o resultado artístico esperado. Daqui se retirou que, para além de compreender o que é “clássico” ou canónico, compreender os motivos pelos quais consideramos que estes “clássicos” devem continuar a ser feitos leva, não só a uma explicitação maior quanto à pertinência de os apresentar em dado contexto, como nos indica um caminho – no caso do teatro – para a sua encenação.

Finalmente, procurámos mostrar como a falha na compreensão destas pistas, indiciadas pela qualidade canónica da obra, pode levar a uma encenação deste

espectáculo que se revelou deficiente em aspectos críticos, muito mais quando se pensa na missão artística do TNDM II. Falta de decisões dramatúrgicas, uma abordagem ao processo de trabalho pouco ousada e decisões estéticas contraditórias levantaram inevitavelmente a questão: em que contexto, e sob que pretexto e com que condições devemos então fazer Shakespeare, ou qualquer autor canónico? Em última análise, nem tudo pode ser determinado “à vossa vontade”, pois julgo que nós, artistas, fazedores e pensadores do teatro, temos a missão artística e ética de continuamente lutar por uma arte conectada com o seu público, que o sirva a ele ao invés de se servir a si própria, sob pena de ficar a acontecer numa sala vazia.

Termino agradecendo a oportunidade me foi dada de integrar a produção deste espectáculo, que me conduziu a uma reflexão sobre os conceitos de “clássico” e de cânone, assim como despertou em mim a necessidade de produzir uma análise crítica às opções de encenação. Ao colocar-me na posição de observador, mais do que de “actor”, espero que me tenha ajudado também a conceber caminhos artísticos novos para o meu percurso futuro.

Bibliografia

BARRENTO, João, 2001, “ Ler os clássicos com os clássicos”, in *A Espiral Vertiginosa*, Lisboa: Livros Cotovia.

BLOOM, Harold, 1999, *Shakespeare, The Invention Of The Human*, Londres: Fourth Estate.

BROOK, Peter, 2008, *O Espaço Vazio*, trad. LOPES, Rui, Lisboa: Orfeu Negro.

CESARINY, Mário, 2000, *A Cidade Queimada*, Lisboa: Assírio & Alvim.

DAWSON, Anthony B., 2002, “International Shakespeare”, in *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, ed. WELLS, Stanley, STANTON, Sarah, Cambridge: Cambridge University Press.

KENNEDY, Dennis, 2001, “Shakespeare Worldwide”, in *The Cambridge Companion to Shakespeare*, ed. GRAZIA, Margreta, WELLS, Stanley, Cambridge: Cambridge University Press.

MATOS SEQUEIRA, Gustavo de, 1955, *História do Teatro Nacional D. Maria II: publicação comemorativa do centenário 1846-1946*, vol. I, Lisboa: Ramos, Afonso e Moita, LDA.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. de 1998, *Breve História de Portugal*, Lisboa: Presença, 1ª edição: 1995.

PAVIS, Patrice, 2007, *Dicionário de Teatro*, trad. GUINSBURG, J., PEREIRA, Maria Lúcia, 3. Ed, São Paulo: Perspectiva.

PROUST, Sophie, 2008, *Written Documents of the Assistant Director: A Record of Remarking*, in *Theatre Research International*, Vol. 33, nº 3: 289-306, Reino Unido: International Federation for Theatre Research.

RANCIÈRE, Jaques, 2010, *O Espectador Emancipado*, Trad. JUSTO, José Miranda, Lisboa: Orfeu Negro.

REBELLO, Luiz Francisco, 2000, *Breve História do Teatro Português*, Mem Martins: Publicações Europa-América Lda., 1ª edição: 1968.

SHAKESPEARE, William, 2008, *Como Vos Aprouver*, Trad. VIEIRA, Fátima, Porto: Campo das Letras.

SHAKESPEARE, William, 2013, *À Vossa Vontade*, Trad. VILLAS-BOAS, Fernando, Lisboa: Teatro Nacional D. Maria II.

SERÔDIO, Maria Helena, 2005, *Shakespeare entre nós*, Org. SERÔDIO, Maria Helena, FLOR, João de Almeida, ROSA, Alexandra Assis, BARROS, Rita Queiroz de, CARVALHO, Paulo Eduardo, Lisboa: Húmus.

ZURBACH, Christine, 2012, *Tradução, Dramaturgia, Encenação*, Org. ZURBACH, Christine, CARAVELA, Célia, local desconhecido: Licorne.

Sitiografia

- 1) *Código de Ética e Normas de Conduta do TNDM II*, publicação online in <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/o-teatro/a-instituicao/> , consultado em 4/11/2013.
- 2) *Estatutos do Teatro Nacional D. Maria II, E.P.E.*, publicado em *Diário da República* anexo ao Decreto-Lei nº 158/2007 de 27 de Abril de 2007, versão online in <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/o-teatro/a-instituicao/> , consultado em 4/11/2013.
- 3) *Missão, Visão e Estratégia do TNDM II*, 2010, publicação online in <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/o-teatro/a-instituicao/> , consultado em 4/11/2013.
- 4) *Relatório de Gestão de Contas de 2012 do TNDM II*, 2012, publicação online in <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/o-teatro/a-instituicao/>, consultado em 4/11/2013.
- 5) <http://www.espalhafactos.com/2013/10/21/nasce-um-aldrabao-no-d-maria-ii/> , consultado em 15/01/2015.
- 6) <http://www.teatro-dmaria.pt/pt/calendario/alexandre-farto-aka-vhils-no-teatro-nacional-d-maria-ii/> , consultado em 15/01/2015.
- 7) <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/ebook.jsf?bid=CB09780511999574> , consultado em 15/01/2015.

- 8) <http://universitypublishingonline.org/cambridge/companions/ebook.jsf?bid=CB09781139000109> , consultado em 15/01/2015.

Anexos

Anexo 1:

Entrevista a Dr.^a Sandra Simões, vogal do concelho de administração do TNDM II

Esta entrevista foi realizada no TNDM II, em Lisboa, a 3/02/2014 com recurso de gravador digital de voz. As perguntas aparecem a *negrito*, com as respostas em baixo, transcritas sem estilização. A última pergunta aparecerá em discurso indirecto, visto que não consta na gravação, mas sim nas notas pessoais da entrevista. Assim, tudo quanto está gravado consta da Parte I da transcrição, sendo que a parte final constará da Parte II.

Parte I:

Quais foram as restrições financeiras impostas a esta administração, à partida, e como é que isso afectou a programação do TNDM II?

Este actual concelho de administração tomou posse no dia dois de Dezembro de 2011. Até trinta de Novembro estava a anterior administração e foi precisamente no ano de 2011 – e já aconteceu com a anterior administração, e nós acabámos depois por sofrer com isso – que [tivemos uma] drástica redução da indemnização compensatória. Uma vez que nós somos uma entidade que presta serviço público, e os nossos preços têm que ser acessíveis à maior parte dos cidadãos, [...] nós recebemos uma indemnização compensatória anual que é sempre prevista em resolução de Conselho de Ministros. Isto porque nós desde 2009 não temos nenhum contrato de programa. Porque nós devíamos elaborar todos os anos um contrato com as nossas tutelas – que são duas: as Finanças e a Cultura. Desde 2009 que não há esse contrato de programa, portanto a indemnização compensatória é sempre aprovada em resolução de Concelho de Ministros e que sai em Diário da República. Até 2010, o valor da indemnização compensatória era, com IVA, de 5.175.000 [Euros]. Em 2010 houve também a

particularidade de haver a alteração de taxa do IVA de 5% para 6%, que só aí foram cento e tal mil euros que, chegando ao final do ano, tivemos a menos. Em 2011, comparativamente a 2010, em termos brutos, tivemos uma redução de 20,12%. Ou seja, no total, em termos líquidos e não contando com o IVA, tivemos uma redução, a partir de 2012, de cerca de 2.000.000, portanto nós perdemos 2.000.000 Euros de indemnização compensatória, o que é bastante. Quais foram as principais consequências disso: neste momento a indemnização compensatória apenas cobre os nossos custos fixos, da estrutura. Digo as despesas com pessoal e funcionamento geral, especialmente encargos com instalações – água, luz, electricidade, consumíveis, etc. – todo esse tipo de fornecimentos e serviços externos e que fazem parte [das despesas fixas]. Quer tenhamos três, quatro, cinco, seis espectáculos, estes custos temos que garantir.

Os custos de produção dos espectáculos não estão neste momento abrangidos pela indemnização compensatória?

Não, não estão. Por esse motivo e porque em 2011 nos vimos confrontados com uma redução de 20,12%, e a anterior administração e o anterior director artístico já tinham assumido compromissos com determinadas produções – algumas das quais estiveram em cena até Janeiro de 2012 – a Secretaria de Estado da Cultura, no final do ano e através de verbas que foram libertas do Fundo de Fomento Cultural, concedeu-nos um subsídio, exactamente para fazer face a esses compromissos [para os quais] não tínhamos meios financeiros e para poder cumprir com a programação que entretanto já tinha sido acordada. O ano de 2011 foi um ano peculiar porque, até à anterior lei da legislação do sector empresarial do Estado – que foi alterada no ano passado [2013], tendo entrado em vigor uma nova legislação – nós fomos obrigados a remeter o plano de actividades e orçamento respeitante ao ano seguinte até ao dia trinta de Novembro de cada ano. Como a anterior administração cessou funções a trinta de Novembro e nós entrámos em funções a dois de Dezembro, a anterior administração não quis assumir um plano de actividades que não seriam eles a levar avante. Nós, porque entrámos no final do ano, e com estas alterações que houve quanto à indemnização compensatória – o actual director artístico, João Mota, também só entrou em funções a quinze de Dezembro desse ano – tivemos que protelar toda a elaboração do plano de actividades e só em Fevereiro ou Março de 2012, julgo, é que conseguimos pôr à aprovação o nosso plano de actividades. Perante o facto de a indemnização compensatória só cobrir exactamente os custos fixos, o director artístico teve que mudar um pouco o paradigma

da programação – que até 2011 estava o TNDM II a ter uma programação de cerca de 1.200.000 Euros, que tivemos que reduzir em cerca de 40%. Ou seja, o director artístico teve que passar a construir uma programação e baseámo-nos naquilo que nós achámos que, no mínimo dos mínimos, iria manter a qualidade e a missão à qual este teatro se propôs. Passámos, portanto, a ter uma programação de 725.000 Euros. Para isso, e porque mesmo tendo reduzido 40% [na programação] a indemnização compensatória continuava a não cumprir, porque cobre apenas os custos fixos, assinámos um protocolo com a Secretaria de Estado da Cultura, segundo o qual esta iríamos dar um subsídio à programação do TNDM II através de verbas do Fundo Cultural. Portanto, desde 2012 que nós estamos a receber um subsídio da Secretaria de Estado para fazer face à programação. De 2012 para 2013 esse protocolo manteve-se, sendo feito todos os anos, mas com a agravante de termos sofrido corte de 5% no valor desse subsídio como consequência de uma directriz orçamental dada pelo Governo aos Ministérios e Secretarias em como teriam que reduzir em 5% o seu orçamento relativamente a 2012, e trabalhámos, portanto, numa base de uma programação para 688.750 Euros. Passámos, portanto, de 1.200.000 Euros para estes valores, que têm sido um desafio para o nosso director artístico e para este conselho de administração conseguir manter a missão do teatro com valores bastante reduzidos.

Qual é a diferença, ao certo, entre indemnização compensatória e subsídio? São ambos dados na mesma altura, ou a indemnização compensatória é no fim?

Por acaso, penso que até 2009, quando se elaborou o contrato, as indemnizações compensatórias eram pagas faseadamente. A partir de 2009 passaram apenas a publicar a Resolução do Conselho de Ministros em finais do ano, pelo que só após a sua publicação e aprovação é que a DGTF (Direcção Geral do Tesouro e Finanças) nos podia transferir a verba. Andámos, portanto, todos os anos com graves problemas de tesouraria porque só era expectável recebermos a indemnização compensatória no final do ano. A forma deste teatro resolver esta questão era pedindo empréstimos à DGTF, sem qualquer tipo de juro, como adiantamento da indemnização compensatória que se receberia no final do ano. Essa sempre foi uma batalha nossa, era sempre esse o nosso alerta em todos os relatórios financeiros que íamos fazendo, porque cerca de 80% dos custos com as produções são assumidos “à cabeça” – os pagamentos aos actores, cenários, ensaios, etc. Por este motivo, precisamos sempre de ter um “cash flow” [que possa cumprir com estes custos]. Em 2012 penso que compreenderam finalmente a

posição dos teatros – já que isto acontece também com o [Teatro Nacional] São João, no Porto – passaram a pagar a indemnização compensatória de uma forma mensal, sendo que em 2012 a Resolução do Conselho de Ministros foi aprovada em Junho, e recebemos em Julho os seis meses [da indemnização] e a partir daí recebemo-la de uma forma mensal. Em 2013 isso aconteceu, sendo que a Resolução do Conselho de Ministros foi publicada no primeiro trimestre porque sempre que é aprovado o Orçamento de Estado, é sempre elaborado também o Decreto de Lei e execução desse Orçamento. Anteriormente, foram solicitados contributos às várias entidades e uma das sugestões que fez o TNDM II foi de se fazer a publicação da Resolução do Conselho de Ministros no primeiro trimestre do ano, o que foi feito, pelo que começámos a receber [a indemnização] em 2013 em Março aproximadamente. Portanto, em Março pagaram os três primeiros meses do ano e a partir daí recebemos mensalmente. Penso que será também esta a lógica que vão seguir para este ano [2014]. Quanto ao subsídio da Secretaria de Estado, em 2011 foi-nos fornecido mesmo no final do ano, em 2012...

No final do ano da programação ou no final do ano para a programação do ano seguinte?

Em 2011, como houve aquela particularidade em que de repente já tínhamos solicitado 3.900.000 Euros de empréstimos e nos disseram no final que o valor que pedimos até essa data seria o valor que iríamos receber – pedimos no total 5.000.000 Euros e recebemos 3.900.000 – e ficámos com uma situação muito ingrata em termos financeiros, pelo que recebemos esse subsídio exactamente para equilibrar as contas desse ano e para fazer face aos compromissos da programação que já tinha sido assumida pelo anterior director artístico e anterior conselho de administração. Em 2012, recebemos o subsídio também no final do ano porque só aí se faz a verificação de fundos excedentes do Fundo de Fomento que são depois aproveitados para fazer face a uma série de problemas que enfrentam os vários organismos da cultura. Em 2013, solicitámos que o nosso protocolo fosse feito trimestralmente para fazer face à falta de cobertura de custos de produção pela indemnização compensatória. Está, portanto, acordado no protocolo que no final de cada trimestre recebemos uma das tranches desse subsídio. E neste momento penso que vai manter-se também essa lógica, portanto, trimestralmente recebemos uma tranche.

O anterior director artístico, Diogo Infante, saiu em 2011, certo?

Sim, saiu em 2011 no dia oito de Novembro.

Mas esta administração já se encontrava em funções?

Não, a oito de Novembro saiu Diogo Infante, a anterior administração manteve funções até ao dia trinta de Novembro, e nós [actual administração] entrámos em funções no dia dois de Dezembro, sendo que o João Mota entrou em funções no dia quinze de Dezembro.

Face a estes problemas financeiros [que foram descritos], é possível o TNDM II contar com um retorno financeiro de bilheteira, ou isso não é significativo, ou não tem sido e já começou a ser?

A receita de bilheteira teve também, desde 2011, um grande decréscimo, e tem continuado a ter. Mas não tem sido só no teatro, tem sido o mesmo noutros organismos da cultura – museus, palácios têm sofrido bastante quebra. Eu penso que isto tudo é fruto de, por mais apelativa que seja a programação, neste momento as famílias portuguesas terem que optar entre terem alimentos mensais ou [usufruírem da cultura]. Infelizmente é isso que está a acontecer, mas ainda assim, mesmo com esta redução em termos financeiros, em 2012, na sala Garrett, aumentámos o número de sessões. Mas não tivemos o retorno da receita de bilheteira, ela tem vindo a decrescer.

No ano de 2013, tem alguma ideia desses números, de qual foi o retorno de bilheteira?

Se não estou em erro, foi de aproximadamente 136.000 Euros.

Pois, de 600.000 Euros [de despesas]...

Não, as receitas de bilheteira não cobrem, de todo, as despesas. É esse um dos fundamentos que nos leva a receber um subsídio da Secretaria de Estado, é que as nossas receitas não cobrem os custos de produção.

E sendo um serviço público, entende-se, creio, que assim seja...

Pois, claro.

O TNDM II alguma vez teve, tem ou pensa ter algum meio de financiamento alternativo? Ou seja, no caso da RTP essa discussão esteve há pouco

tempo em cima da mesa: como é que a televisão pública se financia? Presta um serviço público e por isso tem que ter dinheiros públicos, mas não pode ter só dinheiros públicos. Alguma vez o TNDM II pensou em ter patrocínios, parcerias ou mecenatos, por exemplo?

Sim, até 2011 a tentativa era de obter-se parte desse financiamento através de verbas provenientes de mecenato. No entanto, não só o mecenato foi afectado pela crise, como o facto de os benefícios fiscais para as empresas que o façam serem neste momento, e face à lei que vigora, praticamente nulos. Ou seja, também a lei que vigora neste momento para o mecenato não é, ela própria, apelativa para que as empresas se prestem a isso. Por outro lado, desde que nós assumimos este cargo temos tentado abrir o TDMD II para fora. Temos continuado, logicamente, a solicitar apoio ao nível mecenático: em 2013 conseguimos da Fundação Millennium obter uma verba de 10.000 Euros para fazer face à digressão [de espectáculos]. Isto porque nós iniciámos também [uma política de digressão de espectáculos], desde 2012, coisa que nunca aconteceu; consideramos que se o Teatro [NDM II] tem Nacional no nome tem que ser mesmo nacional e terá, portanto que abranger [o país] de norte a sul e arquipélagos. Então, começámos pela primeira vez a encetar digressões com produções próprias. E para isso, logicamente que as verbas escassas, e fizemos um grande esforço e conseguimos o apoio da Fundação Millennium de 10.000 Euros, sendo que mais 2.500 Euros também os tivemos como apoio para o programa de escolas que este Teatro tem em termos de transportes. Apoiar o transporte dos alunos para virem visitar o Teatro e para assistirem a produções. Em finais de 2011, também recebemos um apoio mecenático da rádio, que julgo que passou publicidade [das produções do TNDM II] gratuitamente. Sei que o valor correspondente deste apoio foi de 75.000 Euros. Portanto, muitas vezes os apoios fazem-se não com entrada de dinheiro em caixa, mas também com apoios a esse nível, fazendo divulgação da nossa programação gratuitamente. A partir de 2011, verificou-se também uma grande quebra quanto a esse apoio mecenático [de divulgação e promoção], e resolvemos, portanto, abrir as nossas portas e temos, no fundo, colocado a uso os espaços que nós temos, nomeadamente no aluguer de salas para conferências, seminários, entregas de prémios... Temos aberto essa área de negócio. Também fizemos uma remodelação na tribuna [Presidencial], pois esta não tem sido, infelizmente, utilizada para o efeito de receber as altas instâncias, nomeadamente o senhor Presidente da República, que desde que aqui estou nunca veio assistir a nenhum

espectáculo. Nesse sentido, achámos que seria uma boa forma de rentabilizar aquele espaço e estamos já a trabalhar – ela já foi remodelada – juntamente das empresas para lhes oferecer a tribuna [para a temporada], como existem também aqueles cartões do Benfica ou do Sporting que dão acesso às “boxes”. Temos assim tentado variar essas áreas para conseguir outra forma de financiamento.

Falou há pouco de marketing e da promoção de espectáculos. Considera que as estratégias de marketing e de divulgação de espectáculo do TNDM II têm chegado até agora de forma eficaz aos seus públicos alvos? E como é que este aspecto se tem revelado importante [na captação de público], não só do ponto de vista ético, enquanto missão do Teatro, bem como do ponto de vista financeiro?

Antes de responder, queria falar de um outro aspecto de que me esqueci há pouco e que é importante: é que nós também temos outra “área de negócio”, a nossa livraria. Se bem que, e à semelhança do que acontece com a nossa receita de bilheteira, a livraria também acaba por sofrer um bocado com a falta de poder económico das famílias, para além de ser uma livraria muito específica. Não é o cidadão comum que adquire os livros que estão à disposição. Relativamente ao marketing, no ano passado nós tivemos uma reunião justamente porque achávamos que quase que tínhamos ficado parados no tempo na nossa forma de divulgação, nomeadamente a que aparece em jornais e revistas. E o que é facto é que, para além de cada vez menos as pessoas comprarem jornais e revistas, muitas vezes a forma de divulgar não é apelativa, e por isso tivemos uma reunião onde fizemos um *brain storming* para tentar arranjar formas de marketing mais actuais e que cheguem mais rápido ao público. Iniciámos campanhas no multibanco, nas quais surgem divulgações enquanto as pessoas estão a levantar dinheiro, e também estamos a tentar estudar novas formas de marketing. Isso eu sei que a nossa direcção de comunicação e imagem está a preparar companhias, porque nós achámos que, de facto, as nossas campanhas não estavam a surtir efeito e tinham que ser de todo actualizadas e remodeladas. Também começámos [a promover o TNDM II] através das redes sociais, que ainda não estão a ser utilizadas em pleno, mas o facto de termos uma página no Facebook e divulgarmos a nossa programação e os nossos espectáculos tem sido... permitiu essa actualização. Hoje em dia as redes sociais são um trunfo.

Até para companhias independentes...

Exactamente.

Relativamente ao mecenato, disse há pouco que infelizmente a lei do mecenato em Portugal ainda não dá tantas vantagens às empresas como poderia. Julga que isto se torna essencial, sobretudo nos dias de hoje, quando o panorama artístico em Portugal sofre do mesmo mal, de ter cortes no financiamento, nos subsídios? Julga que isto é um assunto que deve ser discutido rápida e seriamente, ou julga que pura e simplesmente os teatros [e companhias] devem tentar encontrar maneiras mais eficazes de chegar ao seu público?

Eu acho que, em primeira mão, nós temos que tentar arranjar formas mais eficazes de chegar ao nosso público. Mas, e agora é apenas a minha opinião pessoal – e não que eu tenha feito um estudo elaborado e tenha dados concretos para afirmar isto – acho que à partida pecamos logo nas escolas, porque julgo que o povo português não tem hábitos culturais. E noto que, vendo bem, nós aqui no TNDM II, para além das campanhas publicitárias que fizemos, optámos não tanto por reduzir o preço [do bilhete] em si, mas temos descontos muito apelativos. Inclusivamente, quando a crise começou a abater-se de forma mais visível em Portugal, foi criado um apoio que partiu da Secretaria de Estado e que se alargou por vários organismos, o *Solidarte*, que dá uma redução no preço [do bilhete] para quem está desempregado. Nós temos para grupos vários descontos, portanto por cinco Euros as pessoas podem neste momento vir assistir a um espectáculo. E aqui se vê que não é só o factor preço que tem influência, acho que o problema começa logo de início porque as pessoas não têm hábitos culturais. Muito mais facilmente, se calhar, as pessoas ficam horas e horas, às vezes de um dia para o outro, numa fila de uma Fnac ou noutra posto de venda e são capazes de pagar cem Euros para ir a um concerto dos *U2*, do que vir uma vez por mês a um espectáculo de teatro por cinco Euros. Acho que não há [esses hábitos], principalmente ao nível do teatro. Agora, acho que seria importante haver uma união entre o Ministério da Educação e o Secretário de Estado da Cultura para começar a resolver, de base, esta questão, para começar a haver este hábito cultural. Também relativamente a isso é lógico que nós não podemos contar com o apoio de terceiros e julgo que é importante tentarmos, de facto, atingir esse público. Relativamente ao mecenato, e talvez pelo facto de não haver esse hábito cultural, ou a lei se torna de tal forma apelativa que as empresas invistam e financiem essas artes performativas, ou então penso que não será

uma alteração de lei que fará com que as empresas tentem... Se bem que acho que tem mudado um bocado, acho que cada vez mais...

Mesmo a nível de mentalidade das próprias empresas?

Eu acho que sim, porque tenho visto muitas vezes em publicidade – eu recebo tudo o que diga respeito a cultura e teatro, pedi para o Google para me dar *feedback* de tudo o que houvesse – que os bancos estão cada vez mais a apostar nas artes performativas. E acho que isso é positivo. Logicamente que neste momento se calhar os valores [desses apoios] não são os mais esperados, exactamente porque não têm grandes benefícios. Por isso acho que sim, que se a lei alterar pode ser um incentivo, mas que não podemos depender apenas disso. Agora, o que eu acho que é um ponto essencial é começar-se a partir das escolas. Curiosamente, nota-se que isso é muito importante pela aceitação que tem tido a nossa actividade com as escolas, com uma receptividade muito positiva não só por parte dos professores, como por parte dos alunos e dos pais. Também isto se notou, por exemplo, na digressão que fizemos à Madeira, onde de repente nos deparámos com crianças que nunca tinham visto uma peça de teatro. E ver a reacção dos miúdos perante... Pronto, foi a primeira vez que viram uma peça de teatro, e os professores deram-nos um *feedback* muito positivo de que muitos quiseram, eles próprios, construir as suas equipas para fazer teatro nas escolas. E aqui se vê que, como se costuma dizer, “se de pequenino se torce o pepino”... Portanto eu acho que isso é muito importante, e acho que nós, portugueses, não temos esse hábito.

Sei que a actual administração tem feito muito por ter espectáculos para escolas, ou espectáculos infantis em simultâneo [com o resto da programação]. Digo isto porque também eu trabalho numa companhia de teatro para as escolas paralelamente, e também me deparo com este problema, esta questão da educação dos públicos. Mas crê que, de facto, o TNDM II deve caminhar nesse sentido, mais para a formação e educação de novos públicos, visto que não existem esses hábitos culturais?

Eu acho que sim, acho que tem que ser uma aposta. Porque o público que nos é fiel... não é que esteja garantido, mas temos um público que é fiel. Agora temos que apostar em novos públicos. E, claro, manter sempre – e essa também foi uma nossa aposta – a nossa Instituição de Responsabilidade Social. Daí também termos apostado

nos descontos, que mais do que reduzir o preço, aumento a possibilidade de outro tipo de público poder ter acesso ao teatro.

Até que ponto é que uma decisão ou restrição financeira, nesta actual administração, tem condicionado decisões artísticas, nomeadamente na escolha de actores ou de outros elementos artísticos da equipa, na sua remuneração? Qual é que tem sido, a ter havido sequer, o reflexo?

A partir do momento em que tivemos que reduzir em mais de 40% as verbas que estavam afectas à programação, tivemos que redesenhar todos os conceitos que estavam por detrás dessa programação. Em termos de contratações com criativos, tivemos que fazer uma tabela mais equiparada aquilo que nós podíamos, portanto houve uma redução. Se até aqui um criativo, por hipótese, estava habituado a trabalhar connosco por 15.000 Euros, tivemos que pegar em todos os custos que nós temos e fazer o inverso, começar a reduzir.

A remunerá-los todos por igual?

Sim, tivemos que reformular as tabelas em termos de remunerações dos nossos criativos. Tivemos também que reformular o tipo de produções: cada vez mais tivemos que apostar mais em co-produções, um tipo de produção que fica muito mais acessível. E é claro que isso também nos limitou muito quanto às produções que queríamos fazer. Por exemplo, em 2011 – e já tinha sido previsto ainda com direcção do Diogo Infante, e curiosamente com encenação do João Mota – o *Cyrano de Bergerac*, que só a produção ficaria à volta de 180.000 Euros. Por isso, acabou por ser um projecto que tem vindo a ser adiado, e nesse aspecto ficamos limitados ao tipo de produção, pelo que não podemos ter uma produção, por exemplo, com sessenta actores em palco, ou com cenários que exijam determinado tipo de materiais e de criativos. Portanto, isto teve impacto, e tivemos que apostar em produções muito mais [baratas].

Do ponto de vista da Secretaria de Estado da Cultura e do Ministério das Finanças, o que é que foi prioritário no caso do TNDM II: equilibrar as contas ou continuar a cumprir um programa de teatro de qualidade, em respeito com tudo o que está nos estatutos? Qual foi a prioridade escolhida?

Sinceramente, a prioridade que continua a ser escolhida é a redução de custos, cumprir o plano de redução de custos. Todos os anos, aquando da elaboração do nosso

plano de actividades, são-nos transmitidos os vários princípios que subjazem a essa elaboração, e curiosamente todos os princípios que não são dados são económico-financeiros. Também relativamente ao facto de desde 2009 não haver um contrato de programa: normalmente esse contrato teria que dizer quais eram os princípios que o TNDM II devia seguir quanto à programação, e isso já não acontece. Por isso, os únicos princípios que nos são dados e que por norma temos que cumprir são económico-financeiros, e de cujos relatórios temos que remeter rigorosamente todos os meses para a DGTF para ver se estamos a cumprir essas metas. Portanto, para mim, e neste momento, o foco tem simplesmente a ver com aspectos económico-financeiros, e especialmente de redução de custos. Isto porque quando nós transmitimos às nossas tutelas que temos esta missão [artística] e que precisamos de financiamento, a resposta que temos é nula, e, pelo contrário respondem que temos que reduzir os custos. Dizem-nos mesmo para tentarmos fazer menos investimentos e tentarmos reduzir ainda mais os custos fixos para ver se conseguem manter o mínimo da programação. Infelizmente, o foco é simplesmente económico-financeiro.

Acha que esta administração tem tido sucesso nesse aspecto, e também no artístico? Acha que esta administração tem conseguido cumprir não só com os objectivos financeiros impostos pela Secretaria de Estado da Cultura e pelo Ministério das Finanças, mas também com a própria missão artística que advoga os TNDM II?

Sim, apesar de parecer caricato o auto-elogio, mas sinto-me muito satisfeita, até porque como desde de Fevereiro de 2012 não temos director financeiro, visto que abraçou um novo projecto, passei eu, como vogal do conselho de administração, a assumir essa pasta. Até costumo dizer que de manhã visto a capa de vogal, [e à tarde a de directora financeira]. Por isso eu estou muito ligada aos contactos com a DGTF, sendo eu que elaboro os relatórios económico-financeiros; estou muito integrada na direcção financeira, portanto no meu contacto com a DGTF, que nos pede todos estes relatórios e inclusivamente o nosso grau de cumprimento, temos tido elogios da parte mesmo da DGTF. Nós neste momento somos não só cumpridores de todos os prazos – eu sou muito obcecada com o cumprimento de prazos – como também do grande esforço que se faz para redução de custos. Inclusivamente, acabamos por nos sentir satisfeitos porque os nossos relatórios são tidos como exemplo para outras instituições, que até nos solicitaram um modelo. Nessa área, temos tido um *feedback* extremamente

positivo; temos feito um esforço para haver esse controlo de custos. Claro está que, e acho que já chegámos a esse patamar, chegámos a um nível em que por mais esforços que façamos, isso [a redução de custos,] já não vai ser possível de concretizar, porque tendo uma estrutura que está fixa com gastos de pessoal e instalações, já não consigo reduzir mais. Mas temos estado a ser bastante cumpridores. Relativamente à programação, apesar de toda esta reformulação – e logicamente nós não podemos pôr em cena o tipo de produção que gostaríamos – acho que temos continuado a cumprir com a nossa missão, e noto também que tem havido um grande esforço por dinamizar este teatro, às vezes com coisas tão simples mas que acabam por ter uma resposta positiva não só do público, como inclusivamente dos trabalhadores do TNDM II. Por exemplo, o facto de, no dia 22 de Junho termos sido o mote do início do Projecto Orpheu, a que chamámos o início da maratona modernista, envolvemos não só leitores profissionais como também os trabalhadores do TNDM II – eu própria participei – e vários espaços do Teatro estavam a ser usados, com vários textos a ser lidos, desde Fernando Pessoa a Mário Carneiro, entre outros autores. Com coisas assim tão simples, em que nós abrimos as portas do TNDM II às pessoas, damos visibilidade à instituição. É complicado, mas não quero com isto transmitir a ideia de que a verba que temos é suficiente. Vamos conseguindo.

Vai-se andando, como se diz em bom Português...

No fundo aquilo que este conselho de administração e o próprio director artístico pretendem é não deixar o teatro morrer, ou seja, termos visibilidade e fazermos actividades constantes para dar a imagem de que nós continuamos vivos e de que queremos continuar a fazer mais. Agora, é bastante complicado. Curiosamente, tivemos a agradável surpresa – lá está o auto-elogio – de termos conseguido um aumento da indemnização compensatória de 2013 para 2014, algo que eu não esperava, portanto já considero isso uma vitória. Isto porque temos sido bastante persistentes e porque temos sempre posto o foco na nossa missão, ao criar os hábitos culturais nas crianças e fomentar novos públicos. Em todos os nossos relatórios para a Secretaria de Estado da Cultura e para o Ministério da Finanças temos enaltecido sempre a importância deste serviço público, que não é compatível, de todo, com o financiamento que neste momento obtivemos. Por isso acho que pelo facto de termos estado a fazer um enorme esforço e de termos cumprido [as metas] tivemos um prémiozito. Já é um bom sinal.

Quanto à programação: no documento da missão do TNDM II estão definidos mesmo estatutariamente os seus propósitos. Como acha que o TNDM II respondeu, no ano de 2013 e nestes anos, a estes propósitos? Destaco aqui alguns: espectáculos inéditos, defesa da dramaturgia portuguesa, captação de novos públicos, contacto com obras clássicas, defesa de dramaturgias contemporâneas, a descentralização cultural, a colaboração com o ensino superior artístico e dimensão pedagógica e projecto educativo.

Claramente nós temos cumprido com a nossa missão, não só pela dinamização que temos feito com as escolas, mas também só porque demos inícios às digressões a nível nacional – estamos também a tentar fazer digressões ao nível internacional, e no ano passado conseguimos apresentar duas sessões do *Gil Vicente na Horta* em Santiago de Compostela. Portanto, ao nível da descentralização e de dar acesso ao público do que se faz aqui no TNDM II temos conseguido. Temos feito produções inéditas, dou o exemplo do *Aldrabão*, que a partir da peça o João Mota é que criou uma obra inédita. Claro que temos dado bastante importância aos clássicos portugueses, nomeadamente através de Gil Vicente. Acho que sim, que de uma forma em geral nós temos cumprido na íntegra a nossa missão.

Por exemplo, quando foi fundado o TNDM II, Almeida Garrett criou, mesmo antes da fundação do Teatro, criou um prémio para novos dramaturgos portugueses, um concurso também associado ao Conservatório Nacional de Teatro. Actualmente, o curso de dramaturgia já não existe na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), antigo Conservatório, já não existe – que é a minha licenciatura. Mas isso será outro problema. Enfim, o TNDM II tem tido isto em mente, tem procurado fomentar novas escritas portuguesas para teatro, seja por acolhimentos ou programação própria?

Acho que um facto importante e que deve ser dito, à parte da nossa responsabilidade social, é que nós também sentimos responsabilidade em dar oportunidade aos jovens actores e criativos. Nós temos bastantes parcerias com a ESTC, nomeadamente fizemos um protocolo que, desde finais de 2012, todos os anos seis alunos finalistas escolhidos pela ESTC vêm trabalhar connosco para terem a primeira experiência em termos profissionais. Todos os anos, seis jovens actores passam a ter essa experiência. Só isso fomenta e faz parte da nossa missão. Também recebemos

outro tipo de estágios, também temos um programa de voluntariado: neste momento está mais dedicado à nossa documentação porque nós temos um extenso e de bastante valor acervo documental e patrimonial. O João Mota, melhor do que eu, poderá responder as estas perguntas, mas a percepção que tenho é de que ele aposta e tem apostado em jovens criativos e encenadores, mesmo no Teatro Avulso, para incentivar e não trazer apenas um encenador de renome ou criativos que já todos conhecem. Relativamente a prémios, é um bocado complicado falar em estabelecer prémios monetários, e nem sei se nós, como entidade pública e com todas estas restrições orçamentais, o poderíamos fazer.

Mas cobrir, por exemplo, parte dos custos da publicação de um peça de um novo autor...

Penso que dessa forma isso ainda não foi feito, mas sei que tem havido uma aposta em trazer não só jovens actores, mas também encenadores e produtores. Relativamente a prémios, não, nunca...

Quanto a esta relação simbiótica com a ESTC, acolhem sempre todos os anos seis jovens actores para estagiar. Alguma vez pensaram em abranger isso também a outras áreas do curso de teatro, seja produção, design de cena? Ainda que não na mesma dimensão, mas abrir também estágios a alunos de outras áreas do teatro.

Nós estamos completamente abertos, não estamos fechados numa determinada categoria. Aliás, julgo que terá sido em 2012 que o Teatro Trindade estava em obras e recebemos dois estagiários vindos de lá especificamente para a área de direcção de cena. Portanto, nos nossos estágios estamos abertos a qualquer tipo de categoria, há uma grande abertura. Neste momento, o protocolo que existe é, de facto, com jovens actores, mas não colocámos de parte fazer o mesmo com outras áreas.

O TNDM II tem feito co-produções com companhias que são, elas próprias, subsidiadas estatalmente. Como é que isso tem funcionado quanto à divisão de custos? O público menos informado pode até criticar estas co-produções por haver uma dupla subsidiação que resulta apenas em um espectáculo. Não haverá, de facto, uma dupla subsidiação? E ainda, se estas co-produções têm compensado financeira e artisticamente.

Em termos financeiros, claro que compensa efectuar co-produções, nem que seja numa divisão de 50% equitativamente. Também dou um exemplo, que foi no Festival de Almada do ano passado, se não estou em erro, porque tal como nós temos sofrido um grande impacto na redução do nosso financiamento da indemnização compensatória, essas companhias, que quase todas sobrevivem do subsídio dado pela Direcção Geral das Artes (DGA) e que também teve uma grande quebra... Aí, lá está, nós não temos prémios ou formas de nós próprios subsidiarmos [as produções do Festival], acabamos por muitas vezes por assumir parte de outros custos ou de dar outro tipo de [apoio], e na altura, por exemplo demo-lo através das assinaturas [para o Festival], onde aceitámos ter assinaturas sem qualquer tipo de valor. Foram cerca de duzentas assinaturas dadas gratuitamente. Como se vê, arranjam sempre uma forma de, para que não fique invalidado um determinado projecto, nós próprios assumirmos um determinado tipo de custo. Agora, logicamente que compensa fazer essas co-produções. São duas entidades que se fizessem elas próprias, em regime de produção e não de co-produção, em vez de fazerem cada uma a sua produção, o facto de fazermos uma co-produção permite-nos pôr em cena dois ou três espectáculos [no TNDM II], porque conseguimos desta forma garantir que haja uma maior diversificação de espectáculos pelo facto de ter custos menores. Sinceramente, e agora falo a título pessoal, nunca tive esse pensamento, essa lógica de [ver na co-produção uma dupla subsidiação], por acaso nunca me surgiu.

Agora, relativamente ao espectáculo *À Vossa Vontade*. No seu entender, em que é que este espectáculo respondeu aos objectivos estatutários e de missão do TNDM II?

É um texto clássico, de Shakespeare. Os actores... Claro que havia actores de renome, mas também havia outros actores menos conhecidos. Acho que, provavelmente, seria mais fácil para mim se, por agora já são tantas produções, eu desse números em termos daquilo que era expectável ao nível dos custos, em quanto é que ficou, em termos da previsão de bilheteira, se...

Sim, isso também é uma pergunta à qual eu queria obter resposta, ou seja, qual a resposta quantitativa e qualitativa a este espectáculo. Portanto, o número de espectadores e se por acaso o TNDM II conseguiu recolher críticas ao espectáculo, ou opinião do público através de inquéritos. E também qual foi o retorno de bilheteira gerado.

Para mim é muito mais fácil dar essa resposta. Quanto às críticas, a nossa direcção de comunicação e imagem tem-nas sempre guardadas religiosamente. Ao nível da bilheteira, porque isso também é importante, e porque temos verificado que as receitas de bilheteira têm tido um decréscimo bastante avultado, já fazemos as nossas estimativas por baixo. Penso que em 2013 fizemos cerca de 35% de lotação das salas. Mas posso ver se, mesmo fazendo essa estimativa por baixo, se correspondeu, se ficou mais aquém ou se teve até um retorno mais positivo.

Já agora, e aqui estou a falar com a pessoa indicada, relativamente ao custo de produção do espectáculo, e sendo que foi uma co-produção com o Teatro da Comuna, como é que estes custos de produção foram divididos entre as duas instituições? Sei, por exemplo, que as refeições se faziam na Comuna quando ensaiámos lá, mas depois houve ensaios aqui. Os figurinos julgo que foram repescados do guarda-roupa do próprio TNDM II.

Sim, alguns adereços que já tínhamos foram aproveitados.

O cenário foi construído de novo...

Sim, nós conseguimos e temos conseguido várias poupanças nas produções e co-produções que fazemos. Muitas vezes programamos, no início, solicitar serviços externos para a construção de cenários ou para a criação de figurinos, e acabamos por, em conjunto com o nosso co-produtor, reduzir mesmo assim ainda mais os custos, porque optamos, em primeiro lugar, conseguirmos aproveitar adereços de outros espectáculos, e depois em termo de construção de cenários tem havido uma grande aposta de o fazer com “a prata da casa”. Julgo que no *À Vossa Vontade* foi um desses casos em que conseguimos poupanças relativamente aos custos que estavam estimados à cabeça. Lógico está que, havendo essa redução de custos, o impacto será, por assim dizer, mais para o lado do TNDM II. Isto porque, antes de darmos inícios aos ensaios e tudo, já estabelecemos um preço para o nosso co-produtor, por isso havendo redução de custo não exigimos, obviamente, que o co-produtor retire o excedente da sua parte. Acaba sempre por ter um impacto na parcela que nós assumimos. Agora, quanto à percentagem, posso também noutras co-produções se tem havido um equilíbrio na divisão de custos. Não sei se será 50-50, mas posso ver qual é a base dessa repartição de custos de uma forma geral.

Este espectáculo não fez digressão. O que esteve por detrás disto foram motivações financeiras, ou algum tipo de indisponibilidade por parte do elenco ou da restante equipa? Já que tem sido defendida por esta administração a descentralização do teatro através de digressões de produções do TNDM II, porque é que esta fugiu à regra?

As itinerâncias sempre existiram no TNDM II, mas em co-produções em que era o co-produtor que as levava muitas das vezes em digressões nacionais e internacionais. O que o TNDM II tem optado por fazer neste momento, porque é muito mais fácil de conciliar, são as digressões das produções próprias. À partida, uma determinada peça que nós vemos que tem toda a viabilidade para coexistir com digressão, já existe um pré-aviso e um compromisso com o elenco de que há essa possibilidade. Quando se trata de uma co-produção e com um elenco tão diverso, e que muitas vezes vem de várias agências ou instituições diferentes, torna-se muito mais complicado conciliar todas as agendas. Por outro lado, também temos que ver que numa digressão os adereços e os cenários implicam um determinado tipo de custos: a manutenção dos figurinos em digressão, o transporte dos cenários. Acho que esta foi uma produção...

Que não foi mesmo pensada para isso à partida?

Não, seria mesmo muito complicado. E acho que um dos grandes impeditivos seria precisamente o de reunir aquele elenco para ir em digressão. Mas existem itinerâncias com outras co-produções. Nessas itinerâncias, que nós temos sempre em conta estatisticamente no número de espectadores e locais por onde o espectáculo passou, esse público não tem impacto nas nossas estatísticas que apresentamos nos nossos relatórios.

Quando se trata apenas de digressões de co-produções.

Sim, apresentamos sempre os valores mas não consideramos como um impacto directo para o TNDM II, e mesmo as receitas nunca são revertidas a nosso favor.

Então isso já explica algumas coisas.

Nas digressões de produções próprias, é muito mais fácil quando à partida criamos uma determinada produção que sabemos que tem toda a viabilidade para partir em digressão, e já temos em consideração factores como o elenco, e isso tudo.

Mas as itinerâncias de produções próprias já geram retorno de bilheteira para o TNDM II?

Sim, tem havido essa perspectiva, se bem que neste momento o retorno de bilheteira não seja essencial. Inclusivamente porque, em digressão nacional, nas nossas parcerias, entramos sempre em contacto com as autarquias locais, e já sabemos que estas dependem também elas directamente do Estado e que também se sentem impedidas de... E mesmo o TNDM II [se mostra compreensivo], porque ou nos focamos nos aspectos económico-financeiros, ou nos aspectos artísticos. Neste momento preocupa-nos mais o acesso à cultura, cumprindo efectivamente a nossa missão, não tanto do ponto de vista económico-financeiro, mas do ponto de vista quase que subjectivo da nossa missão em dar acesso à cultura a locais que, de outra forma, não o teriam. Portanto, acabamos por ceder em termos de receitas de bilheteira. A primeira digressão que nós fizemos a nível nacional, na primeira forja do contracto, nenhuma das receitas iria reverter a nosso favor. Depois entrámos em acordo, e penso que 30% das receitas passaram a reverter a nosso favor, mas a maior parte nós cedemos para...

Portanto é muito mais um objectivo cultural do que financeiro?

Pois, não é projectado no sentido de responder a objectivos financeiros.

Falou há pouco de actores de renome, de facto *À Vossa Vontade* teve alguns. Seja neste espectáculo, seja noutros, há esta preocupação por parte do TNDM II de fazer também esse tipo de marketing quanto ao seu público? E concretamente neste espectáculo, houve essa preocupação por parte do TNDM II, ou deu-se liberdade ao encenador, o Álvaro Correia, para escolher o seu próprio elenco?

Melhor do que eu, penso que o João Mota poderá responder. Mas penso que logicamente a escolha do elenco tem influência [na afluência do público]. É claro que, se por um lado, queremos dar oportunidade a jovens actores, criativos e encenadores, por outro temos a consciência de que entre colocar um espectáculo com actores anónimos e colocar um Virgílio Castelo, um Rui Mendes, um tipo de elenco mais conhecido, é muito mais apelativo e sabemos que o público mais facilmente reconhece esses nomes e que mais facilmente acede a assistir a esse espectáculo. Mas sinceramente não sei se a escolha do elenco... Eu julgo que terá, mas isso o João [Mota] poderá confirmar, sido um bocado deixado à consideração do Álvaro Correia. Mas quase de

certeza terá também havido a preocupação de colocar determinados nomes apelativos. Porque não me parece que só o facto de ser um clássico de William Shakespeare seria suficiente. Curiosamente – e agora num “à parte” – porque acho muito interessante ver produções baseadas exactamente no mesmo texto com diferente tipo de encenação e actores, estou curiosa, e já marquei, para ver o *Como Queiram*, na tradução deles, no São Luíz [com encenação de Beatriz Batarda]. Gosto muito de fazer essa comparação

Sim, eu assisti. Foi curioso fazer a comparação. E depois no mesmo dia encontrei até o João Lagarto noutra sítio e disse-lhe que tinha estado a assistir a uma outra encenação do texto, ao que ele me perguntou se diferia em muito da versão que tínhamos feito.

De facto aqui se vê que a criatividade não tem barreiras, porque exactamente o mesmo texto pode ter um impacto totalmente diferente. Por acaso agora estou com bastante curiosidade de assistir.

Sim, tanto quanto sei, esta encenação da Beatriz Batarda já estava na forja na altura em que estávamos em ensaios na Comuna, mas só agora estreou. E curiosamente, segundo me disse o Álvaro Correia, de que haja registo, esta foi a primeira vez que esta peça foi encenada na totalidade [em Portugal]. E curioso ver como, no espaço de um ano, ou nem tanto, de repente surgem duas encenações distintas do mesmo texto.

E ainda que se falou nisto, porque outra forma de marketing que nós temos feito e que curiosamente conseguimos conciliar foi o facto de ter, no mesmo dia em que estreou aqui o *Coriolano*, ia estrear [no São Luíz] o *Como Queiram*, também de Shakespeare, embora depois, e por acaso, tenha acontecido um problema no São Luíz. Então decidimos, entre o TNDM II e o São Luíz, fazer uma espécie de [parceria], em que indo assistir a um dos espectáculos teria desconto no outro. São essas sinergias que também, com outras instituições, [ajudam a promover]. E foi curioso, porque eram precisamente dois textos de Shakespeare. São novas apostas, e acho que teve uma resposta bastante positiva.

A nível do intercâmbio com o Teatro Nacional São João (TNSJ), no Porto, ele tem existido ou não? Em que pé estava antes desta administração e em que é que ela a tornou diferente?

Sempre houve, ainda que não possa aferir antes da nossa entrada, e até porque fui eu que elaborei o relatório de contas de 2013, essa parceria com o TNSJ. Desde que cá estou, noto que, e não sei se se tem mantido ou se até teve um aumento, temos interagido sempre de forma positiva com o TNSJ. Continuamos sempre a levar produções lá.

Há acolhimentos mútuos?

Exactamente. E também na digressão fizemos uma parceria com o TNSJ, fazendo lá parte da digressão do *Gil Vicente na Horta*, e o *Alma* esteve aqui. Temos uma relação muito próxima com o TNSJ.

Acha que faz sentido esta relação?

Claro, claro que faz. Inclusivamente, e agora não em termos artísticos, mas em termos de algumas práticas funcionais, tenho notado que tem havido um grande diálogo com o TNSJ, até para aproximar as várias práticas administrativas. Acho que tem havido uma sinergia muito positiva com o TNSJ, e acho que é de se manter.

Parte II:

À pergunta de qual considera ao principal legado da actual administração do TNDM II, destacou a Dr.^a Sandra Simões os seguintes pontos: Por um lado, criar novos públicos e descentralizar a oferta cultural, e por outro manter a programação activa, tendo também em conta o impacto positivo que as digressões têm tido nas equipas. Por último, considera que o mais importante será não desistir perante as dificuldades financeiras e não esquecer os propósitos artísticos do TNDM II.

Anexo 2:

Tabela programação TNDM II 2013

(página seguinte)

Espetáculos 2013		PREVISTOS		REAIS	
		Gastos Programação	Gastos Comunicação	Gastos Programação	Gastos Comunicação
"Sala Garret"		369.890,81	64.900,00	334.255,47	54.752,68
17jan-10fev	- Condomínio da Rua	62.000,00	10.000,00	40.648,61	9.708,83
21fev-3mar	- Alma	4.270,00	4.000,00	2.401,09	2.420,82
21mar-14abr	- À Vossa Vontade	57.800,00	10.000,00	58.329,70	9.679,85
19-28abr	- O Doente Imaginário	13.315,00	4.000,00	11.714,10	3.169,60
16mai-9jun	- O Campeão do Mundo Ocidental	59.400,00	10.000,00	57.446,74	8.861,82
20-30jun	- Timão de Atenas	29.770,00	5.500,00	27.703,48	2.933,18
10-11jul	- Festival de Almada - Le Prix Martin	22.790,00	2.500,00	21.122,20	1.179,43
25-28jul	- Termas - ESTC	2.530,00	2.500,00	1.581,56	1.519,30
17out-17nov	- O Aldrabão	94.965,81	9.000,00	92.171,12	9.369,85
23-24nov	- Ta Ra Ta Tam	2.890,00	2.500,00	1.736,39	1.808,00
28nov-15dez	- Os Juramentos Indiscretos	20.160,00	4.900,00	19.400,48	4.102,00
"Sala Estúdio"		249.995,28	56.000,00	193.351,56	42.465,55
10jan-3fev	- M-Show	23.700,00	6.500,00	22.095,88	4.653,67
14fev-10mar	- O Segredo da Arca de Trancoso	55.625,28	6.500,00	32.957,32	5.309,76
27-30mar	- Olhos de Gigante	24.200,00	6.500,00	22.341,87	5.597,46
3-21abr	- Fausto	26.175,00	6.500,00	27.878,56	5.793,71
9mai-2jun	- FIMFA - Festival de Marionetas	16.000,00	1.000,00	15.200,00	1.004,80
7-9Jun	- Violência - Fetiche do Homem Bom	23.700,00	6.500,00	22.516,50	6.077,52
28jun-21jul	- Sim, Senhor Poeta?!...Eu Digo!	2.345,00	3.000,00	1.379,40	1.539,43
26-28jul	- Comunidade	18.170,00	6.500,00	18.037,90	5.488,60
10out-3nov	- Teatro Avulso	34.485,00	4.000,00	30.053,66	5.328,00
8-10nov	'SERMÃO AOS PEIXES				
13-14nov	'PESSOA - O GRANDE AUSENTE				
15-nov	'20 DIZER				
16-17nov	'FIL'MUS				
22-23nov	'METASTASIPOLIS				
29nov-1dez	'MATERIAIS DIVERSOS				
5-8dez	'1325				
12-15dez	'A VISITA				
18-19dez	- A Mulher de Porto Pim	2.210,00	2.500,00	889,86	1.672,60
	- As Farpas - Out. Gastos Prog.	23.385,00	6.500,00	0,61	
"TEIA" / "Outros Espaços/Atividades" / "Outros Projetos/Espaços"		63.494,50	8.618,00	78.006,25	4.636,64
"Digressões" (inicialmente apenas previsto um valor global de 86.088,40€)		78.031,25	10.740,75	76.350,41	10.634,90
	- Gil Vicente na Horta - Nacional	48.627,55	8.890,75	48.410,05	8.709,90
	- O Segredo da Arca de Trancoso - Madeira	18.129,56	1.850,00	16.568,64	1.887,50
	- Gil Vicente na Horta - Santiago de Compostela	11.274,14		11.371,72	37,50
"Custos de Programação não Alocados"				0,20	
"Publicidade - Programação"					2.994,40

"Publicidade - Programação não Alocada"		27.225,00		36.257,67
"Comunicação Geral do Teatro"		4.525,00		4.338,59
SUBTOTAL GASTOS	761.411,84	172.008,75	681.963,89	156.080,43
TOTAL GASTOS	933.420,59		838.044,32	

Anexo 3:

Transcrição de entrevista a Álvaro Correia

Sobre o espectáculo *À Vossa Vontade* –

Esta entrevista foi realizada em Lisboa, a 2/05/2013, com recurso a um gravador analógico de voz. Infelizmente, e por motivos que me são alheios, perdeu-se a última parte da entrevista gravada, pelo que a primeira parte aparecerá em discurso directo, com as perguntas feitas a *negrito*, e com as respostas em baixo, sendo que a segunda parte será feita em discurso indirecto, recorrendo às minhas notas pessoais.

Parte I:

Começava por lhe perguntar como é que surgiu a escolha deste texto para o momento actual?

Quer dizer, eu quando o escolhi não pensei no momento actual. Isto vem dum convite, do Teatro Nacional [D. Maria II], directo, de fazer uma co-produção com a Comuna [Teatro de Pesquisa] e a proposta era mesmo fazer um Clássico e uma comédia. O Nacional [TNDMII] na altura propôs duas [comédias] e eu contrapus com esta, que ficou, e portanto, foi com isso. Portanto, claramente, o início do início é isto.

Quais é que foram as outras duas [comédias], já agora?

Era uma peça do Plauto e a outra era uma adaptação das *Alegres Comadres de Windsor*, de Shakespeare.

Sendo que foi esta a que propôs, qual o sentido de fazer Shakespeare hoje, na sua visão?

Eu acho que os Clássicos fazem sempre sentido, porque são coisas nas quais, realmente, as pessoas se revêem constantemente, independentemente de... Quer dizer, o

que tanto torna [um texto] Clássico é o que o torna... Eu acho que Clássico está relacionado com algo ligado ao Homem que acaba por ser sempre intemporal e, portanto, a questão da época [histórica] o ultrapassa. É irrelevante a questão da época porque ela está-nos sempre a falar aos tempos de hoje, dê lá por onde der. Nós acabamos sempre por nos rever nos Clássicos, encontrarmo-nos sempre numa espécie de experiência de presunção em relação a nós próprios, e por isso é que eles são Clássicos.

Mas qual a diferença entre escolher Shakespeare em vez de... Porquê Shakespeare?

Porque era uma peça que eu já queria fazer há muito tempo e, portanto, a partir do momento em que surgiu... Se era para fazer uma comédia dum [autor] clássico, então gostava de fazer um texto do qual eu já gosto há bastante tempo. E já tinha pensado, inclusivamente, fazê-lo. Não todo, porque sendo só uma produção na Comuna era impossível de fazer só com o dinheiro da Comuna, e portanto já tinha pensado até numa adaptação daquele próprio texto. Uma coisa mais reduzida, muito cortada, cingindo-se principalmente às parte dos pares amorosos na Floresta, só. Só que depois, quando surgiu esta possibilidade, primeiro pensei logo numa tradução nova, porque das que existiam, não me agradava nenhuma. O problema, às vezes, do academismo é mesmo esse, às vezes as traduções podem ser academicamente muito boas, mas teatralmente são desastrosas, porque teatro é comunicação, a palavra tem que comunicar. [As palavras] podem estar muito perfeitas ao nível do Português, ou do sentido, mas não são ágeis no seu dizer, logo não estão a cumprir serviço nenhum. Isso acontece com muitas das traduções, e aquela colecção, por exemplo, da Campo das Letras, que é muito meritória, mas não nos serve. Por exemplo, para nós, de teatro, não nos servem aquelas traduções, porque são muito académicas, muito fechadas nelas próprias, e Shakespeare não é isso, o teatro não é isso, não é academismo.

Disse que a escolha desta peça surgiu de um convite do Nacional [TNDMII] de fazer uma comédia clássica. Consegue-me falar um pouco mais sobre essa ideia da programação do Teatro Nacional?

Não, não, receio, porque eu não tenho nada a ver com isso, eu não estou ligado à programação do Nacional [TNDMII]. Quer dizer, eu não estou relacionado

propriamente... não estou. Portanto, isto veio de um convite dentro daquilo que é uma ideia da programação do Nacional, mas eu não tenho qualquer interferência nisso.

Esta co-produção entre a Comuna e o Nacional surgiu logo à partida, ou foi depois?

Não, não, não.

Portanto, logo com o convite, surgiu essa ideia de co-produção.

O convite surgiu com um ideia de co-produção para fazer um clássico. Não foi proposta minha, foi proposta do Nacional [TNDMII].

Na sua opinião, qual é o grande tema desta peça?

Ouçá lá, acho que há ali muitos temas. É assim, o tema mais óbvio acho que é a questão do amor, e da maneira como nós nos exercemos no amor. Acho que é o grande tema ali. Tem muitos outros, mas assim... Mas é a questão do amor, é a questão do amor, e de que forma é que nós o exercemos de todas as... E ali brinca muito com todas as possibilidades amorosas, de certa forma, com a ambiguidade que o amor pode ter, também.

Como é que as diferenças na prática teatral contemporânea ao autor e as de hoje devem ser tidas em conta quando se pensa na *mise-en-scène* de uma peça de Shakespeare?

Eu acho que isso depois depende daquilo que nós pretendemos fazer. Quer dizer, a mim o que me... O que eu queria mesmo fazer era um espectáculo popular, popular no bom sentido, no sentido da comunicação com o público, de não ser uma coisa fechada. Porque eu acho que o Shakespeare não é uma coisa fechada, e eu sempre me questioneei muito sobre a questão daqueles monólogos, e no fundo aquilo não são monólogos, são solilóquios. Portanto para mim não há a ideia de monólogo, mesmo no *Hamlet*, e tudo, não há [monólogos], é uma ideia sempre de grande cumplicidade com o público. E isso não é, de todo, tentar recriar aquilo que era o Globe. Porque a grande dificuldade dos teatros à italiana é que o teatro à italiana, por si só, convoca a quarta parede. A sua própria arquitectura convoca para isso, e, no fundo, o espectáculo é constantemente quebrar essa barreira da quarta parede, é estar sempre constantemente a quebrar essa ideia que não existe. E daí o Shakespeare... O Brecht, por exemplo, vai

pegar no Shakespeare, não é, nessa coisa, nessa comunicação, sempre, nessa espécie de pensamentos altos de...

Foi um pouco isso também que pretendeu?

Eu queria mesmo, assumidamente, fazer um espectáculo de grande comunicação com o público.

Também por uma questão de recriação do próprio ambiente de comunicação do teatro Isabelino?

Naturalmente isso existia na arquitectura do teatro do Shakespeare, no Globe, e agora com esta reconversão isso é notório. Ver aqueles espectáculos ali, mesmo que seja através de vídeo, cria muita comunicação em directo, é impossível ignorar que há ali público quando se está mesmo em cima das pessoas. E, portanto, se ele escreve a pensar naquele espaço para os seus actores, é normal que todos aqueles solilóquios não sejam coisas psicológicas e introspectivas. E acho no séc. XX houve muito essa [tendência], com a introdução da psicologia, da construção da personagem, de tudo, [que] acaba por criar um peso nas coisas. Porque ele [o peso,] está lá no texto, está na palavra, e naturalmente nós já carregamos essa informação toda, portanto não precisamos de estar a construir a pensar que vai ser ainda mais isso. Naturalmente já temos isso na formação, com estes anos todos, com esta evolução toda que aconteceu no teatro. No fundo, isso está lá naturalmente, mas com o acrescento de comunicação.

Este autor ocupa quase que um lugar sagrado entre os fazedores de teatro, e muitas vezes é considerado um dos mais profundos e mais ricos autores da História do Teatro. Como é que vê este fazer Shakespeare, para si?

Eu não quis criar esse peso, “ah, isto é Shakespeare, e agora, como é que se...” Não, eu tentei levar o texto no sentido de, primeiro, perceber [que] ele [o autor,] provavelmente tinha uma grande sabedoria, principalmente no corpo do texto, [e ao nível] das palavras é impressionante. Mas, por exemplo, esta peça é uma peça meio imperfeita, não é uma peça muito perfeita, e eu gostei disso. Gostei dessas pontas soltas que ele começa e abandona, há coisas que ele não resolve, [ou] que resolve mal – o fim é feito assim um bocadinho “ai, agora temos que acabar”. É assim um bocadinho à pressa, porque é como se ele [o autor,] estivesse ali numa experiência constante, naquelas diferentes possibilidades de conjugação entre aqueles pares.

Portanto, à partida não se pôs nenhuma exigência...

Se começamos com esse peso – “ai, agora é Shakespeare, meu Deus, que horror, o peso, o peso.” – aí estamos esmagados, aí não temos liberdade para poder estar a pressionar com ele naturalmente.

Nesta peça, existe um jogo constante de trocas de género, travestimentos, enfim... Isto, à data de Shakespeare, teria uma leitura. Que leitura é que lhe podemos dar hoje, na sua opinião?

Há tanta coisa dos estudos de género que nos podíamos perder nisso agora. Mas a maneira como isso funcionou para mim, a maneira como lidei com isso, foi sempre numa ideia de jogo, de representação mesmo. No caso da Rosalinda, o que acontece é que ela própria se transforma; a própria personalidade dela, ela ganha mais confiança nela própria a partir do momento em que ela se veste de homem, ela muda a atitude.

Não é apenas uma questão de travestimento, mas mais uma questão de transmutação?

No caso dela, sim, eu acho. No caso dela sim, tanto que é como se fossem quase duas personagens: o que ela demonstra ser até ao momento em que se vai embora [da Corte], e depois a partir do momento em que ela assume a liderança ali daquele grupo, e transforma-se a maneira como ela age com a prima, como ela age com o próprio Orlando. Ela podia perfeitamente desmanchar aquele jogo todo; porque é que ela não o faz? Não sabemos, mas também não interessa. Não interessa saber, interessa é entrar nesse jogo precisamente. Se começamos a querer saber porque é que ela faz isso... não interessa. É perceber que isto é um jogo, é uma festa, no sentido em que ela... Podemos fazer dez mil teorias à volta disto, mas não tem interesse nenhum, não nos ajuda a resolver a cena. É só academismo, isso. Há dez mil teorias sobre isso, mas ajuda à cena? Zero.

Quais é que foram as suas principais referências, sejam bibliográficas, videográficas, etc., para pensar na encenação desta peça?

Referências bibliográficas... já não sei, porque isto já foi um processo que começou há tanto tempo... Para mim, em termos de imagética, eu fui muito aos pré-Rafaelitas, mas mais numa espécie de ambiente e de liberdade qualquer que existia

naquele momento. Um recrear [de] uma época qualquer perdida, uma espécie de utopia qualquer.

Tinha mostrado também um videoclip de uma banda contemporânea.

Mas isso tinha mais a ver com a estética do videoclip, mais nada, com algumas das estéticas de videoclip que me sugeriam coisas para a cena.

Houve alguma encenação à qual tenha tido acesso desta peça?

Do *As You Like It*? Há uma mítica, que eu conheço do meu tempo do Conservatório, que eu revi, por acaso, mas que me distanciei absolutamente dela, porque está muito ligada a uma época. É do Peter Stein, da Schaubühne. Que é muito interessante, mas que não me interessava. Eu fiz uma coisa que ele também fez, por acaso, ele também juntou todas as cenas da Corte ao início. Só que ele corta muito, ele corta muito, muito, muito. Toda a parte da Corte dele é muito cortada. Eu faço na íntegra, praticamente, só alterei no início, mas ele corta muito, eu já não me lembrava. Até vi pouco tempo antes de começarmos a ensaiar, quando já tinha feito [a junção das cenas] da Corte, e já não me lembrava. Mas fiquei muito impressionado porque ele corta imenso, corta muito na parte da Corte.

Isso teve alguma influência no tipo de decisões que acabou por tomar?

Não, porque o espaço não tinha nada a ver, ele não fazia aquilo à italiana, sequer. Aquilo era num espaço em cena aberta, portanto havia um espaço onde as pessoas estavam no meio dos actores. Toda a cena da Corte passava-se assim à volta das pessoas, e depois as pessoas entravam num outro espaço, e elas próprias também iam para outro espaço que era a cena da Floresta. Havia mesmo dois espaços distintos, e as pessoas também andavam. Não tinha nada a ver, não era um espaço à italiana, nem nada.

Qual é que foi o envolvimento da dramaturgia e do dramaturgista nesta fase prévia aos ensaios?

Foi todo, foi tudo em conjunto com ele: os cortes, pensar o que é que eu pretendia da primeira parte, o que é que eu pretendia da segunda parte... Foi muito em conjunto.

Portanto, a pertinência de determinados cortes?

Sim. A ideia era tentar não cortar quase nada, e depois houve muita coisa que eu deixei em aberto dependendo da tradução. E depois, com a tradução, finalizei essa parte inicial da dramaturgia. Porque depois há outro tipo de dramaturgia, que é aquilo que os actores, dentro daquilo que nós propomos, fazem, também. Isso aí tem muito a ver com o trabalho dos actores, é a própria dramaturgia que o actor faz do seu próprio papel.

Esta tradução, do Frenando Villas-Boas, para si funcionou bem?

Foi determinante. Eu acho a tradução do... Parte até do sucesso do espectáculo eu acho que se deve muito à tradução e à forma como a tradução comunicava no espectáculo. E tinha a ver com a tradução. Uma má tradução, não comunica.

Passando agora para questões mais ligadas à produção, se me souber responder: Que tipo de financiamento é que houve para a realização deste espectáculo? Se foi um financiamento, alargado ou não... Não pergunto números concretos, mas ainda assim...

Foi assim, o financiamento foi o do Nacional e o da Comuna. Por isso é que é uma co-produção.

Mas foi o financiamento que desejava, à partida, para [um espectáculo destes]?

Nunca é, é muito menos do que eles faziam há uns anos atrás. Há dois anos atrás, por exemplo.

Portanto, esse aspecto não correspondeu às suas expectativas.

Quer dizer, quando começámos, eles disseram logo o que é que tinham.

Ah, portanto já estava à espera.

Não estava à espera de nada, já sabia o que era. Quando me convidaram disseram logo: “É isto, é isto.”

Essa condicionante no financiamento teve um resultado muito visível no produto final, no espectáculo em si?

Nalgumas coisas, talvez. Em termos de espaço, não, mas em termos de figurinos, sim. Os figurinos não eram bem aquilo que eu imaginava. Mas também houve muitas condicionantes, e tu sabes, houve uma mudança praticamente a três semanas de estrear. E parece que não, de repente... Infelizmente, isso é a parte que eu lamento mais não ter sido diferente.

Essa mudança que houve da pessoa que estava responsável pela área dos figurinos: Imagino que não tenha sido fácil para si lidar com isso.

Não, mas há alturas em que nós temos que ser pragmáticos: ou é isso, ou não há. Entretanto, não vale a pena estarmos a pensar “ai agora, ai agora”. Eu aí sou muito prático e pragmático: tem que ser resolvido, tem que se resolver. Ou então não existe. E não se podia adiar, não se podia fazer nada, e depois cria-se uma pressão.

Acha que o João Soutulho lidou bem com essa mudança [repentina]?

Mesmo assim, acho que sim, porque é uma pessoa que cai ali absolutamente de pára-quedas, sem referência a nada, e ao mesmo tempo que tinha que fazer, tinha que ir percebendo o que é que estava a fazer. Não é fácil.

Ficou satisfeito com essa área, dos figurinos?

Fiquei, com aquilo que foi possível. Não era aquilo que eu entendia que poderia ser, mas foi o que foi possível.

Este espectáculo esteve recheado de grandes nomes de actores e atrizes. Qual é que foi a sua principal preocupação na escolha deste elenco?

Pessoas que se dessem bem umas com as outras, que se conhecessem bem umas às outras, e pessoas...

Pensou sobretudo na constituição de uma equipa?

Sim, absolutamente. A maior parte das pessoas conheciam-se todas umas às outras, a maior parte... quase todas elas, tirando o João Lagarto e o Vítor Norte, já tinham trabalhado na Comuna.

Portanto, isso também foi um factor [decisivo]?

Absolutamente. Também tinha a ver com os quarenta anos da Comuna, também havia uma séria de pessoas queria ver a trabalhar todas juntas, e que já tinham trabalhado todas juntas. Foi a partir daí. Por acaso, foi uma das coisas engraçadas, é que havia muita gente que já conhece a Comuna há muitos anos e que me disse que, de repente, parecia a Comuna há não sei quanto tempo; que sentiam uma espécie de espírito de companhia, pronto. Não era um grupo de pessoas que estavam ali juntas, era uma companhia, no fundo.

Mas de alguma maneira, a escolha de actores de renome influenciou a afluência do público?

Eles são pessoas minimamente conhecidas, mas não acho que sejam cabeças de cartaz. Não é uma Alexandra Lencastre ou um Diogo Infante, ao nível do mediatismo, não são pessoas que andam sempre nas revistas.

Mas, por exemplo, a Manuela Couto e o João Lagarto estão ao mesmo tempo a trabalhar juntos [em televisão].

Mas não foi pensado nisso, foi coincidente. Eu sempre pensei na Manuela para fazer a Rosalinda. As coisas depois vêm por acréscimo, mas a partir dum momento, a grande preocupação, e a grande dificuldade também, era, a partir do momento em que eu soube a idade, aquilo tinha que ter um sentido qualquer dentro dessa ideia em que eles não têm as idades certas para aqueles papéis.

Essa questão das idades: Inclusivamente as personagens que figuram nesta peça parecem ter uma idade completamente díspar das dos actores.

Têm, efectivamente.

O que é que foi preponderante nessa decisão de escolher actores com uma disparidade de idades tão grande?

Não havia disparidade de idades entre eles.

Não, em relação a algumas das personagens. Que intenção foi a sua ao fazê-lo?

Digo isso no programa do espectáculo, aí tinha mesmo a ver com uma espécie de atitude de manifesto. Como para mim isto é sempre um jogo, de teatro dentro do teatro,

a questão da idade é irrelevante. Por isso é que eu posso ter um grupo de actores muito mais velhos a trabalhar com um grupo de actores francamente mais novo.

Mas isso, imagino que, para o público, acabe por provocar uma leitura [diferente].

Não senti. Claro que há pessoas que detestaram, absolutamente, mas foram uma grande minoria. As pessoas esqueciam-se disso, muitas pessoas achavam que isso era absolutamente irrelevante, porque sentiam que era jogo, porque sentiam que era teatro. Era irrelevante. Mesmo ele [João Lagarto], ao princípio, [dizia] “ah, mas isto não é bem...”, mas depois foi-se esquecendo. Porque depois, principalmente o João Lagarto, a partir do momento em que deixou de ter isso, ele entrava no jogo, entrava no jogo de construção de cada cena.

Porque é que tomou a decisão de entrar também como actor nesta peça?

Houve duas razões: uma porque era menos uma pessoa que eu tinha que pagar, e a outra porque, a entrar, a única personagem que eu poderia fazer era o Jácome, que também estava relacionado com a questão de ser encenador, é a personagem que está sempre fora daquilo tudo, de certa forma. Estando dentro, está de fora, não se integra naquilo.

Pode dizer-se que...

É intencional.

... Se juntou o útil ou agradável, ou seja, ao mesmo tempo que era uma personagem que não tinha muito tempo de cena, por assim dizer, e que talvez lhe permitisse fazer essa ginástica dentro – fora, por outro lado também viu que essa personagem se adequava à sua posição de encenador?

Tinha esse duplo sentido, sim, absolutamente.

Isso foi absolutamente intencional?

Absolutamente, absolutamente. Não ponderei sequer fazer outra qualquer, a entrar, faria aquela.

Agora [passando] para a fase de ensaios, e já que estamos a falar da sua participação como actor: Como é que geriu esse seu trabalho de actor no decorrer dos ensaios? Em algum momento sentiu necessidade de ser dirigido?

Não, quando eu necessitava, perguntava aos meus colegas.

Foi sempre uma relação muito aberta?

Sim, foi, foi. Por acaso, eu já tinha feito esta experiência e não me tinha dado muito bem. Mas nesta senti-me perfeitamente mais à vontade. Também sabia muito bem o que é que queria, e portanto, nesta particularmente, não me senti muito desfasado.

Como é que se deu a descoberta do texto e dos seus significados, para si e para o resto da equipa? Foi uma coisa que para si tenha sido, apesar de ter havido um trabalho anterior [que fez], e que lhe permitiu também ter uma outra reflexão sobre o texto...

Essas coisas fazem-se muito em conjunto, com os actores. Eu próprio fui descobrindo a peça a construí-la.

À medida que se ia ensaiando?

Sim, muitas vezes era. Tive uma fase em que não fixei as cenas, ia-as deixando acontecer, e depois, a partir do momento em que fiz pela primeira vez que fiz uma espécie de esboço de ocupação de espaço ao longo das cenas, era uma questão de gestão desses significados que foram sendo descobertos e construídos. Porque eu acho que os actores são inteligentes, e como eu sou um actor também, e não acho que eu seja um estúpido, e nós também pensamos sobre aquilo, e eu sei que eles também têm as suas formas, dentro daquilo que eu vou sugerindo, de aproximação. Por exemplo, todo o trabalho que a Cristina Carvalhal fez no fundo foi criação dela, e comigo, mas é dela. Eu tinha falado com ela e disse-lhe sempre: “Eu não quero cortar a Célia, mas a Célia, a ler, não tem o protagonismo que tem no espectáculo. Não se vê esse protagonismo que ela tem no espectáculo.” Isso tem a ver com a encenação e com a opção.

Mesmo as acções que ela fazia durante o intervalo?

Sim, sim. Há muitas encenações em que ela praticamente desaparece. E para mim ela era uma peça fundamental dentro daquela triangulação.

Houve um tempo razoável [aqui] onde se fizeram apenas ensaios de leitura. Há encenadores que, por exemplo, fazem a leitura toda antes, fazem um ou dois ensaios de leitura, no máximo, e depois querem pôr logo a cena de pé, porque acham que é assim que o espectáculo se vai montar. De que modo é que este tempo...

Foi só uma semana. Eu tinha que fazer um ensaio, primeiro, porque só tinha as noites, e a peça era muito grande.

Mas de alguma maneira o facto ter centrado esta semana exclusivamente nos ensaios de leitura, com a ajuda também do tradutor, foi fundamental?

Foi fundamental para saber perfeitamente as significações todas do texto. Portanto, quando nós começámos a montar, as pessoas já sabiam minimamente. E mesmo assim, muitas dúvidas surgiram ao longo [dos ensaios]. Mas era importante por isso.

Relativamente a determinadas tipologias, se assim se pode dizer, de encenação. Há alguns encenadores que, mediante o tipo de espectáculo, se vêm mais como um elemento chave e congregador de toda a equipa, outros mais como criadores, alguns tentam centralizar em si as decisões, e outros que preferem um modelo mais colaborativo. Para si, em que é que consistem as funções do encenador?

Não sei...

Ou para si é uma coisa flexível?

Eu acho que varia muito, eu acho que é muito flexível. Por exemplo, eu altero muito a metodologia consoante o texto, consoante o espaço... Eu não sou nada rijo, no sentido em que eu agora trabalho assim, e trabalho sempre assim. Não sou nada disso, não sou assim. Varia muito, varia se é um espectáculo mais íntimo, ou se... e isso modifica também a metodologia com que eu abordo o próprio texto.

Portanto, neste caso o facto de ter partido de um texto já escrito influenciou a sua abordagem aos ensaios, no fundo.

Não, eu nunca fiz praticamente espectáculos a partir de textos que não estivessem escritos. Faço sempre espectáculos a partir de texto que já estão escritos. Para mim a questão não é o texto, o que modifica é o texto, o tipo de texto que é, mas não é o facto de ser escrito ou não escrito. É mais o tipo de espectáculo que vou fazer que modifica a minha metodologia, independentemente do espaço. A mim influencia-me muito a questão do espaço, por exemplo.

Como encenador, deparou-se com muitas dificuldades, certamente. Quais é que para si foram as mais relevantes, durante o período de ensaios?

Sei lá, há sempre tantas dificuldades de tipos tão diferentes. Eu acho que assim a maior dificuldade que houve foi a readaptação ao espaço do Nacional.

Portanto, a transição da Comuna para o Nacional.

Sim, foi a mais difícil. Ou melhor, foi fácil em termos de espaço, mas depois foi difícil de conseguir voltar a criar uma frescura qualquer, que vinha ali da Comuna, onde a relação com o espectador é muito diferente. E reencontrar essa lógica ali para o espaço do Nacional talvez tenha sido o mais difícil.

Como encenador, calculo que muitas vezes seja necessário lidar com diferentes tipos de sensibilidade entre elementos da equipa. Isto foi uma coisa que tenha acontecido neste processo, uma coisa com a qual tenha tido que lidar?

Sim, aquela questão dos figurinos, eu tive que lidar, foi uma alteração que não estava prevista.

Mesmo assim houve pelo menos duas atrizes, a Manuela Couto e a Cristina Carvalhal, tanto quanto sei, que tiveram alguma preponderância na decisão dos figurinos usaram.

Teve mais a ver com aquilo que [elas usaram] no ensaio e a que elas se habituaram. E depois [o João Soutulho] também achou que se poderia [aproveitar].

A habituação delas acabou por determinar [a escolha do figurino]?

Sim, sim.

Neste caso, e pensando neste exemplo, até que ponto considera que os actores devam interferir em decisões que não são propriamente da sua área?

Depende também da relação que têm com a pessoa que está a fazer os figurinos. Ali também foi uma questão de ajuda [do João], porque também não havia muito tempo.

Foi uma decisão pacífica [quanto aos figurinos destas duas atrizes]?

Sim... Quer dizer, não foi pacífica porque eu nunca gostei dos figurinos que elas levavam no início, nunca gostei. E aquilo foi-se arrastando até ao fim [do tempo de ensaio], até que, às tantas, eu desisti. Mas eu nunca gostei daqueles dois figurinos, por exemplo.

Às vezes é preciso ceder para que...

Senão não saía dali, e faltavam dois dias para estrear.

Ainda quanto aos figurinos, de alguma maneira eles transitavam entre um evocar de um ambiente Isabelino para uma contemporaneidade mais estilizada. O que é que pretendeu exactamente com os figurinos, embora reconheça que houve dificuldades [que não permitiram ir mais longe]?

Em relação aos figurinos já disse o que tinha a dizer. Não adianta [dizer] muito mais, porque tinha a ver com uma questão mesmo prática e pragmática que era: o que é que eu estava disponível a fazer com o tempo que tínhamos?

Durante o processo de ensaios, prefere abrir a descoberta do texto às propostas dos outros elementos, ou prefere centrá-las em si? Ou seja, já referiu a importância da dramaturgia que cada actor constrói, mas [até que ponto]...

Faz-se a fazer.

É uma coisa que, à partida, está aberta a todos os elementos?

Sim, absolutamente. Faz-se a fazer. A mim [este processo] não me faz confusão nenhuma. Eu não acho que o encenador seja o supra-sumo da batata, não acho que seja. É a pessoa que alia, ou melhor, é o motor, o que move. Mas o que me dá gozo é poder

trabalhar em equipa, poder trabalhar com os actores. [O gozo] não é o de chegar ali e eles fazerem só o que quero, é esta troca que me dá gozo, porque eu como actor também gosto disso. Também talvez porque eu também sou actor, e como não sou só encenador não tenho esses problemas que os encenadores têm de afirmação. Não tenho muito isso.

Parte II:

Foi o encenador questionado, a esta altura, acerca da possível hierarquia que faz dos elementos cénicos, e que concorrem para o espectáculo, tomando como exemplo dois teóricos (e encenadores) do século XX: Grotowski e Brecht, sendo que o primeiro desenvolveu um trabalho de redução do teatro à sua essência, com especial enfoque no trabalho do actor (*Para um Teatro Pobre*), e o segundo caminhou, por assim dizer, para a defesa de um teatro total onde todos os elementos concorrem igualmente para o espectáculo (cenário, música, figurinos, trabalho do actor, texto, etc.). Respondeu o encenador Álvaro Correia, então, que apesar de reconhecer a importância dos restantes elementos cénicos, tende a preocupar-se mais demoradamente com o texto e com o trabalho de actor. Porém, e tendo em conta o espectáculo a que este relatório se refere, onde a música e o cenário ganharam uma importância acrescida, julgo que não se pode dizer que o encenador defenda a primazia do trabalho do actor sobre os restantes elementos cénicos.

Quanto a algumas escolhas dramáticas relativamente ao texto, foi o encenador questionado se teve que se deparar em algum momento com a escolha de certas narrativas dentro da peça, em detrimento de outras, dada a existência de várias narrativas paralelas no texto. A resposta foi a de que escolheu não hierarquizar as narrativas para além do que o próprio texto apresenta, nem reconheceu que este factor tenha eventualmente retirado sentido ao espectáculo. Acrescentou ainda que os cortes nas falas de Jácome, personagem que interpretou, se prenderam com motivos práticos, pois se assim não fosse não lhe permitiria uma atenção adequada como encenador no decorrer do processo de ensaios, e que os cortes feitos no epílogo da personagem Rosalinda se deveu ao facto de ele (o epílogo) ser um cumprimento final ao público que contrariava o seu desejo (do encenador) de terminar o espectáculo em folia.

Quanto ao resultado final, o encenador entendeu que, no geral, o resultado final correspondeu às expectativas que tinha, excepção feita aos figurinos e ao ritmo do espectáculo, tendo sido este último corrigido ao longo da carreira do espectáculo. Considerou também que o efeito cómico do espectáculo teve o resultado que pretendia, reconhecendo que esta é uma comédia mais subtil. Não se reconheceu, no entanto, na crítica de que o tempo total do espectáculo fora um pouco longo para os padrões actuais (a duração total do espectáculo foi de duas horas e quarenta minutos com intervalo). Mostrou-se, por fim, satisfeito com a escolha cenográfica.

No decorrer dos ensaios pareceu-me haver uma tensão homossexual latente entre alguns dos personagens, com especial relevância no dueto Rosalinda – Célia, que se, por um lado me pareceu intencional, por outro não foi completamente assumida no espectáculo. A este facto, respondeu o encenador que não só a escolha foi intencional, como deliberadamente quis que fosse natural, já que pretendia dar uma perspectiva leve e relaxada do amor, que não escolhe género. Perguntei-lhe ainda até que ponto considerava que os fazedores de teatro deveriam estar conscientes das necessidades do seu público. A isto, respondeu que era obviamente importante estar atento ao público, mas recusa que se faça teatro apenas pensando no público.

A última secção de perguntas teve um cariz mais pessoal, ainda que obviamente relacionada com o teatro. Assim sendo, e quando questionado acerca da área de trabalho com a qual mais se identifica (actor, encenador ou pedagogo), respondeu que se vê definitivamente mais como actor, ou nas suas palavras, um actor que de vez em quando encena. Quando questionado acerca do papel da crítica de teatro em Portugal e da sua importância para a prática teatral, disse haver um hiato entre a crítica e a prática, acusando a primeira de ser, muitas vezes, demasiado académica e com pouca ligação ao que se passa no palco e no processo de trabalho, o que não valida a crítica, no seu entender, como ferramenta útil para os artistas. Quando confrontado com os desafios que se põem ao teatro na actualidade, nomeadamente no campo da angariação de público face às formas imediatas de entretenimento e de fruição cultural que têm permitido os avanços tecnológicos, defendeu que o teatro, para que faça sentido, deverá apenas continuar a fazer-se e a entender-se também como entretenimento, pois oferece uma partilha ao vivo que nenhum outro meio pode oferecer.

Entende ainda o encenador que a sua maior preocupação na formação de novos profissionais de teatro, enquanto professor e director do Departamento de Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, é dar ferramentas úteis para que os actores possam fazer um trabalho competente no decorrer da sua profissão. Deixou omissas, no entanto, as áreas de Design de Cena, Produção e de Dramaturgia (esta última retirada do curso de Teatro da referida escola em 2010). Prevê, no entanto, um péssimo futuro para o teatro em Portugal, e para as artes performativas em geral, dados os sucessivos cortes no apoio à cultura pelo Estado, reconhecendo que, apesar disso, ou até por causa disso, seria importante os artistas continuarem a mostrar trabalho de qualidade.

Anexo 4:

Estatísticas do espectáculo

Projecto / Espectáculo	Custo		Recelta		Sesões		Lotação máxima	Vendas				Comites		Entrada Livre		Total Público	Taxa de Ocupação	Médias por sessão		Ticket Médio		
	Previsto	Realizado	Prevista	Realizada	Previstas	Realizadas		Inteiras	%	Desconto	%	Total	%	Total	%			Espect.	Comites		q/conv.	q/conv.
T																						
A VOSSA VONTADE	57.800,00	58.329,70	19.227,60	24.187,33	18	18	7.236	809	17,0%	2.377	49,9%	3.186	66,8%	1.188	24,9%	394	8,3%	265	66	5,07	7,59	
	529,70		4.959,73																			

Anexo 5: Programa do espectáculo



TEATRO
NACIONAL
D. MARIA II

À VOSSA VONTADE

DE
WILLIAM
SHAKESPEARE



"CASA DE D. ROLANDO BRÁS"

OLIVERIO, FILHO MAIS VELHO DE D. ROLANDO
VITOR NORTE
ORLANDO, TERCEIRO FILHO
JOÃO LAGARTO
ADÃO, VELHO SERVO DA CASA
CARLOS VIEIRA DE ALMEIDA

"CORTE DO DUQUE USURPADOR"

DUQUE FREDERICO, IRMÃO DO VELHO DUQUE
ROGÉRIO VIEIRA
CELIA, SUA FILHA
CRISTINA CARVALHAL
ROSALINDA, FILHA DO VELHO DUQUE
MANUELA COUTO
DOM BELO, FIDALGO DA CORTE
HUGO FRANCO
CARLOS, LUTADOR
JOÃO VICENTE
DIAMANTINO, BOBO
CARLOS PAULO

"CORTE EXILADA"

VELHO DUQUE
ROGÉRIO VIEIRA
AMIENS, SEU VASSALO
HUGO FRANCO
JÁCOME, VIAJANTE MELANCOLICO
ÁLVARO CORREIA

"O BOSQUE"

CORINO, PASTOR
FERNANDO GOMES
FEBE, PASTORA
ELSA GALVÃO
SILVIO, PASTOR
F. PEDRO OLIVEIRA
GUILHERME, HOMEM DO CAMPO
JOÃO VICENTE
ADRIANA, MULHER DO CAMPO
CUCHA CARVALHEIRO
D. OLÍVIO MAUTEXTO, VIGÁRIO
CARLOS VIEIRA DE ALMEIDA
HIMENEU, DEUS DO CASAMENTO
ROGÉRIO VALE E GONÇALO BOTELHO
SENHORES, PAJENS CAÇADORES E GRIADOS
EDUARDO BREDÁ, GONÇALO BOTELHO,
JOÃO VICENTE, ROGÉRIO VALE



ÁLVARO CORREIA

À *Vossa Vontade*, de William Shakespeare, é uma estreia nos palcos portugueses, nunca tendo sido produzida na íntegra nos últimos 200 anos. Esta estreia só é possível numa produção conjunta entre o Teatro Nacional D. Maria II e a Comuna Teatro de Pesquisa.

A ação da peça passa-se em dois locais: a *Corte* e a *Floresta das Ardenas*. A primeira parte do espetáculo decorre na corte, onde o poder é detido por um duque usurpador, totalitário e opressivo, sendo a segunda parte passada na Floresta das Ardenas, local esse que representa o local da liberdade, onde tudo é possível. Para mim, esse é o lugar do teatro por excelência, onde a arte pode ser (ainda, talvez) maior que a vida.

Rosalinda é a personagem central desta peça e, como diz Harold Bloom, *À Vossa Vontade é a peça de Rosalinda assim como Hamlet é a sua própria peça*. Ela é o motor do texto bem como do espetáculo. É ela que tem a coragem de se vestir de homem e de fugir para a floresta onde vai reencontrar o seu amor, Orlando. É nas Ardenas que ficamos presos à sua espontaneidade, sinceridade, sabedoria, porque não só *ela é, simplesmente, superior em tudo*, mas também porque é na referida floresta que as personagens podem ser e existir sem constrangimentos. Trata-se de um ambiente pastoral, melancólico, onde se põe em causa e, ao mesmo tempo, se luta pelo amor verdadeiro.

Dramaturgicamente, a escolha do elenco comporta por si só uma leitura: a idade dos atores que representam os papéis principais é superior a 45 anos, contrariamente à proposta de Shakespeare. Ora, tendo este texto uma componente muito forte de teatro dentro do teatro, como se fosse uma espécie de ensaio meta-teatral sobre o género da comédia, é para nós pertinente convocar um elenco maduro onde o motor do espetáculo seja o próprio jogo do teatro e do próprio espaço teatral onde este vai ser representado.

Nesse sentido, uma maior maturidade do elenco constitui uma força moral e ética, onde a experiência é um fator de carácter político, complementado por um grupo de atores francamente mais jovem no início do seu percurso artístico. Interessa-me colocar em evidência o modo como os que estão mais próximos da minha geração sabem ainda lutar pelo amor, colocando os mais novos a aprender junto deles a amar e a fazer teatro.

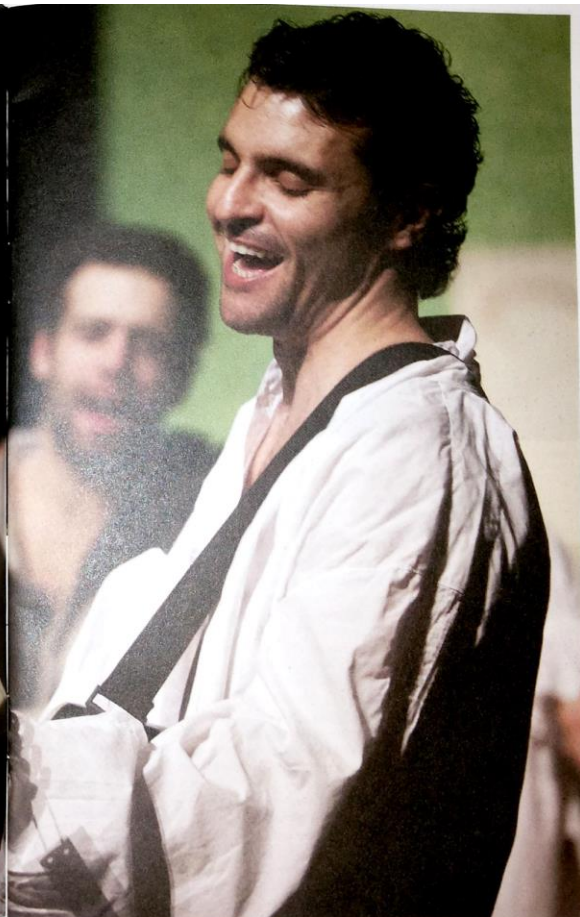
No momento conjuntural e adverso em que se vive, em que assistimos impassíveis ao desaparecimento de uma parte importante do tecido artístico e teatral, fazer este espetáculo no Teatro Nacional D. Maria II é uma responsabilidade acrescida, onde todos os intervenientes criativos e artísticos se propõem a realizá-lo como se fosse um manifesto, mostrando que ainda se pode acreditar que é possível fazer teatro e onde se procura uma cumplicidade com o público em que este seja ativo e vivo e não se esconda no conforto e no escuro da sala. Pretende-se que a comunicação entre os atores e o público seja direta e implicada. Tal como no teatro isabelino, o público nunca estará no escuro mas antes bem visível, porque o assunto de *À Vossa Vontade* é público e a todos toca. Ou, pelo menos, deveria tocar.

DEFESA DO SABER E DA FOLIA

FERNANDO VILLAS-BOAS

regista de ensaios © Maria Pórtia

10

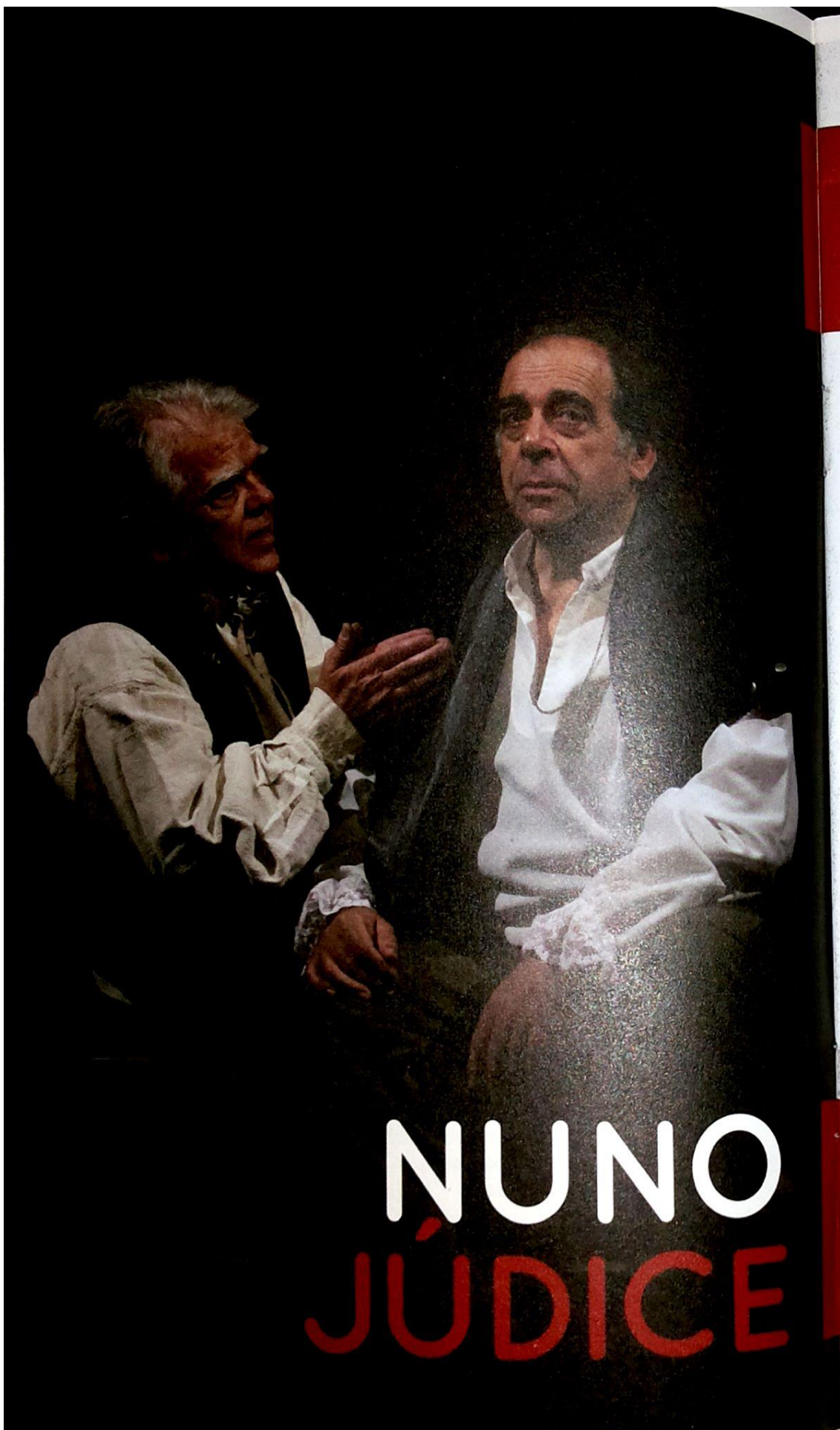


11



DEFESA
DO
E DA

cortesãos; Shakespeare beneficiou de apoio às Artes, um tema incómoda na sua cultura local presente, mas tácito na Londres primitiva). Portanto, as comédias de gosto cortesão, como o foram *À Vossa Vontade*, *Sonho de Uma Noite de Verão*, ou *Medida Por Medida* (algo pesada para o género), serviam de mostruário para garantir à companhia o préstimo financeiro que lhe valeria a sobrevivência; num meio com bilhetes a três vinténs (talvez comparáveis aos 5 ou 6 euros que agora começaram a vingar, o mesmo preço das margaritas etílicas que sobram inteiras pelos cantos de sábado de manhã da capital, neste novo ambiente de falsa lei seca: choro em casa, festa nos bares e tranca nas artes e nas colectividades). O actor ficava, assim, na posição do boba Diamantino deste nosso serão, autorizado a picar, mas não à sua vontade, sempre relembrado da sua posição na base da pirâmide das relações. Um olho no trono, outro no cepo, ou no chicote. A esta luz, *À Vossa Vontade* é um jogo atrevido. Diamantino faz troca de si e depois, tão vestido de boba na sua roda ficcional como o actor vestido da sua personagem, provoca aqueles mesmos que compraram a sua troca, através das suas cópias em cena, a um metro ou dois dos originais (os figurinos mais ricos eram frequentemente roupas descartadas pelos patrões). Quem achar que isso era só jogo, lembre-se da altura em que os da companhia foram severamente interrogados pelos serviços secretos de Isabel I, aquando da conspiração de Essex, por causa de uma peça política encomendada para um serão especial, numa série de peripécias que poderiam ter sido dramáticas, mas que a rainha fechou com uma das suas tiradas de grande da época: "Não sabeis nada disso!"



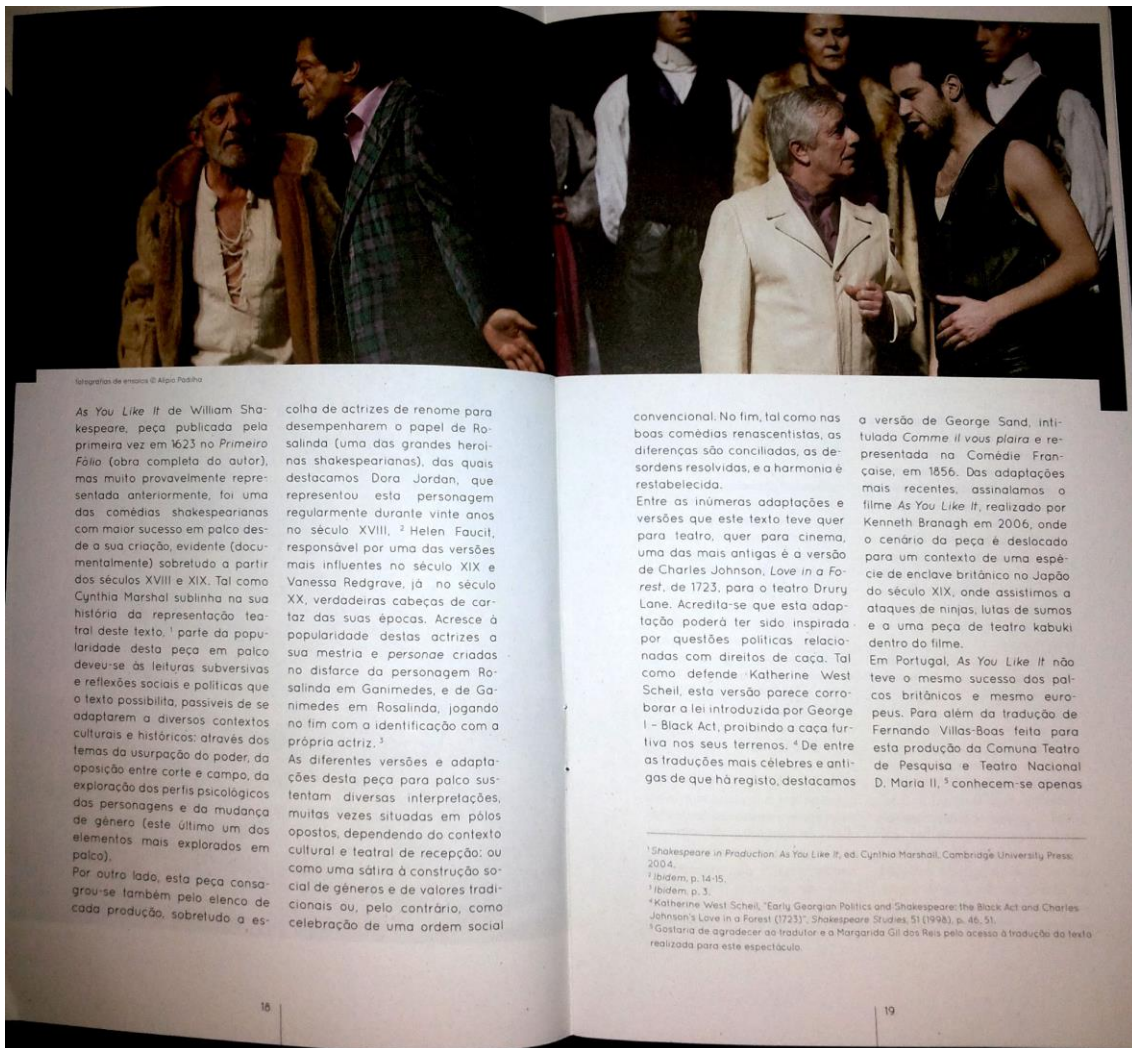
UMA
COMÉDIA
POUCO
CONHECIDA
DO PÚBLICO
PORTU
GUÊS

MANUELA CARVALHO*

Fotografia de encenações © Sérgio Padilha.

16

17



Fotografias de encenação de Alípio Padilha

As *You Like It* de William Shakespeare, peça publicada pela primeira vez em 1623 no *Primeiro Folio* (obra completa do autor), mas muito provavelmente representada anteriormente, foi uma das comédias shakespearianas com maior sucesso em palco desde a sua criação, evidente (documentalmente) sobretudo a partir dos séculos XVIII e XIX. Tal como Cynthia Marshall sublinha na sua história da representação teatral deste texto, 'parte da popularidade desta peça em palco deveu-se às leituras subversivas e reflexões sociais e políticas que o texto possibilita, passíveis de se adaptarem a diversos contextos culturais e históricos: através dos temas da usurpação do poder, da oposição entre corte e campo, da exploração dos perfis psicológicos dos personagens e da mudança de género (este último um dos elementos mais explorados em palco). Por outro lado, esta peça consagrava-se também pelo elenco de cada produção, sobretudo a es-

colha de atrizes de renome para desempenharem o papel de Rosalinda (uma das grandes heroínas shakespearianas), das quais destacamos Dora Jordan, que representou esta personagem regularmente durante vinte anos no século XVIII, ² Helen Faucit, responsável por uma das versões mais influentes no século XIX e Vanessa Redgrave, já no século XX, verdadeiras cabeças de cartaz das suas épocas. Acresce à popularidade destas atrizes a sua mestria e *personae* criadas no distorção da personagem Rosalinda em Ganimedes, e de Ganimedes em Rosalinda, jogando no fim com a identificação com a própria atriz. ³

As diferentes versões e adaptações desta peça para palco sustentam diversas interpretações, muitas vezes situadas em pólos opostos, dependendo do contexto cultural e teatral de recepção; ou como uma sátira à construção social de géneros e de valores tradicionais ou, pelo contrário, como celebração de uma ordem social

convencional. No fim, tal como nas boas comédias renascentistas, as diferenças são conciliadas, as desordens resolvidas, e a harmonia é restabelecida.

Entre as inúmeras adaptações e versões que este texto teve quer para teatro, quer para cinema, uma das mais antigas é a versão de Charles Johnson, *Love in a Forest*, de 1723, para o teatro Drury Lane. Acredita-se que esta adaptação poderá ter sido inspirada por questões políticas relacionadas com direitos de caça. Tal como defende Katherine West Scheil, esta versão parece corroborar a lei introduzida por George I - Black Act, proibindo a caça furtiva nos seus terrenos. ⁴ De entre as traduções mais célebres e antigas de que há registo, destacamos

a versão de George Sand, intitulada *Comme il vous plaira* e representada na Comédie Française, em 1856. Das adaptações mais recentes, assinalamos o filme *As You Like It*, realizado por Kenneth Branagh em 2006, onde o cenário da peça é deslocado para um contexto de uma espécie de enclave britânico no Japão do século XIX, onde assistimos a ataques de ninjas, lutas de sumos e a uma peça de teatro kabuki dentro do filme.

Em Portugal, *As You Like It* não teve o mesmo sucesso dos palcos britânicos e mesmo europeus. Para além da tradução de Fernando Villas-Boas feita para esta produção da Comunidade Teatral de Pesquisa e Teatro Nacional D. Maria II, ⁵ conhecem-se apenas

¹ Shakespeare in Production: *As You Like It*, ed. Cynthia Marshall, Cambridge University Press, 2004.

² *Ibidem*, p. 14-15.

³ *Ibidem*, p. 3.

⁴ Katherine West Scheil, 'Early Georgian Politics and Shakespeare: the Black Act and Charles Johnson's *Love in a Forest* (1723)', *Shakespeare Studies*, 51 (1998), p. 46-51.

⁵ Gostaria de agradecer ao tradutor e a Margarida Gil dos Reis pelo acesso à tradução do texto realizada para este espectáculo.



Fotografia de ensaio © Alípio Padilha

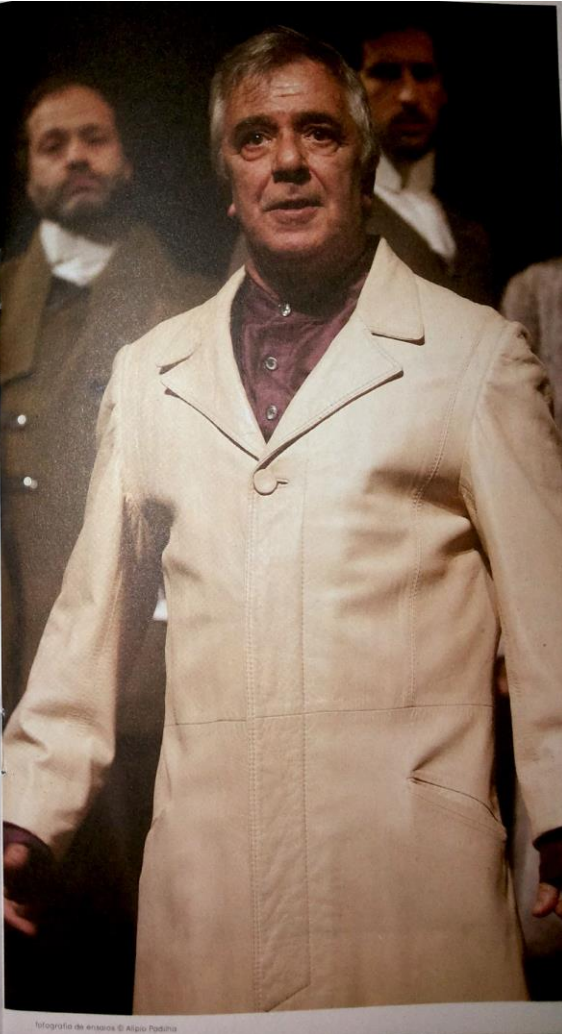
as peças históricas e tragédias deste autor tiveram sempre uma prevalência no sistema teatral português, em detrimento das comédias, com excepção de *A Midsummer Night's Dream* e *The Merchant of Venice* (esta última em menor grau).

A presente tradução explora os temas centrais desta comédia: os amores desencontrados, a troca de identidades, o questionar de tradições e valores, o local fantástico da "bosque das Ardenas", bem como uma visão menos apaixonada da vida rural personificada por Corino, o velho pastor. Seria interessante, contudo, repararmos no facto de estes temas, tal como o seu substrato pastoril, não serem alheios à cultura portuguesa coeva. Na verdade, os amores desencontrados e o cenário da floresta, espaço imaginário onde as rasuras do mundo exterior são resolvidas, poderiam activar referências que cruzam este texto com alguns autos de Gil Vicente, nomeada-

mente a *Tragicomédia Pastoril da Serra da Estrela*, onde encontramos pastores com os seus amores desavindos, o contraste entre a corte (onde o auto é representado) e o espaço geográfico da serra da Estrela, a presença do Parvo, comentador dos diálogos e acções. No fim, os desencontros resolvem-se e a harmonia é restaurada, celebrando-se o nascimento de uma criança. Estamos, assim, na presença da primeira representação do texto integral de *As You Like It* em palcos portugueses (de que temos conhecimento), dando a conhecer uma peça importante da obra de Shakespeare e potenciando a exploração dos seus sentidos múltiplos, relações intertextuais e temas ainda hoje actuais.

[ortografia do autor]

*Investigadora Auxiliar
Centro de Estudos Comparatistas,
Faculdade de Letras de Lisboa



Fotografia de ensaio © Alípio Padilha

SÓ

QUEM AMA À PRIMEIRA VISTA



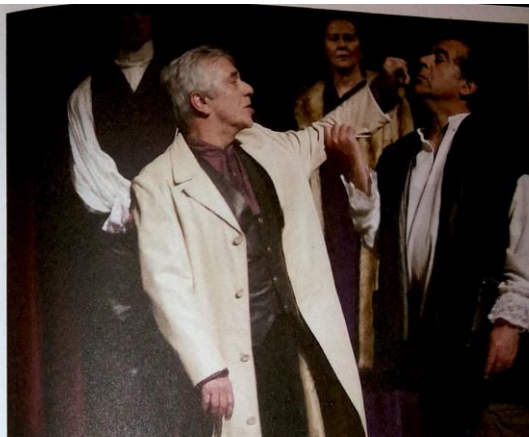
Fotografia de ensaio: © Rigo Padilha

Como vos aprouuer (*As You Like It*) é a peça de Rosalind, do mesmo modo que *Hamlet* é a de Hamlet. O facto de muitos críticos a terem associado aos aspetos mais benignos de *Hamlet* é o maior dos elogios, como se tivessem percebido que tanto do ponto de vista da perspicácia, como da inteligência e da visão que tem de si própria está verdadeiramente à altura de *Hamlet*. Orlando é um jovem simpático, mas o público nunca se chega a convencer de que ele merece realmente o amor de Rosalind, e esta relutância tem a sua sabedoria. De entre as representações de mulheres nas peças de Shakespeare, podemos colocar Rosalind em plano de igualdade apenas com a Portia do V ato de *O Mercador de Veneza*, reservando o trágico Sublime para Cleópatra. Todos nós, homens e mulheres, preferimos Rosalind. É a única que se junta a Hamlet e Falstaff na sua absoluta perspicácia, e dos três é a única que conhece o equilíbrio e a proporção na vida, e que é capaz de alcançar a harmonia.

Essa harmonia está patente até na sua presença em *Como vos aprouuer*, porque ela é demasiado forte para a peça. Touchstone e Jaques são espíritos fracos em comparação com ela, e Touchstone consegue ser ainda mais bafiento do que Jaques. Nenhum deles é capaz deste esplendor sábio, típico da magnificência de Rosalind. [...]

Parece um milagre que tamanha perspicácia se alie a tanta benignidade. O bom humor de Rosalind propaga-se mesmo a este pobre mundo, tão envelhecido, e aos heróis amorosos que ela tão encantadoramente desromantiza: o infeliz Tróilo, privado de uma morte honrada na ponta da grande lança de Aquiles, e o Leandro de Marlowe, derrotado por um espasmo numa noite quente de Verão. Cressida e Hero são absolvidos: "em todos os tempos foram morrendo homens - e os vermes foram-nos comendo - mas não por amor." A paixão heroica é recusada, não porque Rosalind não

26



goste de aventuras amorosas, mas porque sabe que este [o amor] deve ser sentimental, e não ingênuo. No plano de fundo de *Como vos aprouuer* há a presença incômoda de Christopher Marlowe, apunhalado até à morte seis anos antes durante uma suposta disputa sobre "um grande ajuste de contas numa pequena sala", e estranhamente celebrado num diálogo entre Touchstone e Audrey. [...]

Touchstone é suficientemente sardónico para caber no universo de Marlowe, tal como Jaques parece por vezes ser uma paródia do moralismo de Ben Jonson; todavia, Rosalind é certamente a figura menos *marlowiana* do teatro isabelino. Talvez seja por isso que Marlowe para sobre *Como vos aprouuer*, não só nas alusões à sua morte, mas numa citação específica de Hero e Leandro, quando a pastora iludida Febe declara a sua paixão pela disfarçada Rosalind:

Pastor, reconheço agora o poder do teu dito.
Só amo quem ama à primeira vista.

Marlowe, o pastor morto, define *Como vos aprouuer* por negação. O espírito de Rosalind purifica-nos de falsas melancolias, simplificações balantas, idealismos perversos e ressentimentos generalizados. Uma atriz à altura do papel de Rosalind exporá Jaques e Touchstone como sensibilidades desadequadas à visão presente na peça. Jaques é um retórico eloquente, na verve escaldante de Ben Jonson, mas Arden não está na esfera de Jonson; ao passo que Touchstone deve ser o menos simpático de todos os bulões de Shakespeare. Suspeito que o objetivo dramático tanto de Jaques como de Touchstone deve ser mostrar quão pouco originais são em contraste com a energia e o esplendor de Rosalind, ou simplesmente a sua extraordinária

27

SÓ

QUEM AMA
A PRIMEIRA
VISTA



grafias de ensaios © Alípio Padilha

originalidade. Ela é o preâmbulo à novidade de Hamlet, à inauguração shakespeariana de um tipo de representação da personalidade sem precedentes.

Ricardo III, Iago e Edmund conquistam os seus triunfos sombrios e, em última análise, autodestrutivos, porque têm intelectos mais rápidos e mais poder sobre a linguagem do que qualquer outra pessoa nos seus mundos. Rosalind e Hamlet manifestam o poder da mente sobre o universo dos sentidos mais audaciosamente do que quaisquer outros que pudessem porventura encontrar, mas a sua rapidez de pensamento e linguagem é dedicada a um tipo diferente de competição, aparentada ao conflito (*ágon*) flagrante de Falstaff com o tempo e o estado. Rosalind procura exprimir não a sua vontade, mas a sua alegria e energia, e a tragédia de Hamlet é não poder pretender o mesmo. Ricardo III, Iago e Edmund enganam de forma soberba, mas Rosalind e Hamlet expõem pretensões e enganos simplesmente sendo o que são e como são, com mais janelas, com portas mais numerosas. Poderíamos salvar Otelo e Lear da catástrofe imaginando Iago e Edmund a tentar levar a cabo os seus esquemas havendo Rosalind ou Hamlet sido introduzidos nas suas peças. Shakespeare, por razões que não consigo descortinar, escolheu não nos oferecer esses verdadeiros confrontos de opostos poderosos. Os seus vilões mais inteligentes nunca são trazidos juntos para a mesma cena com os seus heróis e heroínas mais inteligentes. A possível exceção está na confrontação entre Shylock e Portia n' *O Mercador de Veneza*, mas o confronto manipulado de Judeu contra Cristão na peça não dá hipóteses a Shylock. As capacidades de Shakespeare poderiam mesmo ter sido alargadas se tivesse tentado retratar Ricardo III a tentar intrujar Falstaff, Iago a procurar vagamente intrigar junto de Hamlet, ou Edmund

VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE SHAKESPEARE

Por mim, que saboreio com delícias, por exemplo, as *Variações Sobre um Tema de Frank Bridge*, de Benjamin Britten (esse grande compositor que não atingiu ainda a consagração da proficiente crítica musical portuguesa), acho que este título de mais um artigo britânico e dedicado ao Shakespeare, que vi ou não vi *in loco*, está muito bem. Que dissertar sobre o Shakespeare propriamente dito nem pelo cabeça me passava, quando a vida não me chegaria para nada, mesmo que eu me decidisse a só ler os títulos da bibliografia shakespeareana do universo e arredores.

Shakespeare, ainda que uma pessoa se limite a "provar", para três meses de celebridade jornalística, que ele era ou não era o Bacon (partidário político que não estimo pessoalmente), o Marlowe (aventureiro muito suspeito que profundamente admiro), o diabo (que não vem ao caso se me agrada ou não), ou simplesmente o "great Will", cuja canonização anglo-saxónica está montada em Stratford-upon-Avon por forma a comover o mais empedernido dólar, é - que distante vai o sujeito desta oração, Deus meu, ou não fosse "ele" - uma especialização muito séria. E sem a especialização técnica no manuseio do verbete (que os eruditos permutam entre si, como os colecionadores de selos fazem com as suas razões de existir), um crítico está sempre, nestas matérias, muito desprevenido.

Quando fui em peregrinação aos lugares seletos e veneráveis da cidade natal do talvez maior espírito de todos os tempos (isto é uma citação, cujo autor lamento não recordar); quando lá assisti no Memorial Theatre as representações de *King John* e de *Julius Caesar*; quando no Old Vic, em Londres, me pareceu que, por um estranho equívoco, iam representar *A Viúva Alegre* em vez de *Hamlet*; quando ouvi "Sir" John Gielgud e "Dame" Peggy Ashcroft (em Inglaterra, como se sabe, pelo teatro também se chega à nobreza, e não só pela banca ou pelas indústrias), à paisana, transfigurarem-se lendo cenas de Shakespeare; quando li eu nos jornais que podia ver, se quisesse, um *Macbeth* "positivisticamente" aperfeiçoado, limpo de todas as superstições, fantasmas e feliciteiras, que são nele o tributo pago por um génio ao obscurantismo torpe da sua época - não era, de facto, para menos. Estava inteiramente desprevenido, e desprevenido fiquei, como se vê.

Em Portugal (embora de vez em quando se perpetre a representação de uma como que peça de Shakespeare), a gente não vê daquilo todos os dias; e lê-lo muito não só dá trabalho, como "ele" é de facto uma criatura demasiado grande para o convívio quotidiano. É certo que Margaret Webster, ensaísta, atriz e encenadora diz, no seu *Shakespeare sem Lágrimas* (assim, em tradução livre, o sobredito cujo sem mestre, como o francês dos métodos rápidos), que nunca nos devemos esquecer de que ele era um homem como nós.

É bom de dizer, *The Trick* está precisamente nisso. Assim como em Granada virá em tempos as sandálias (as últimas?) de S. João de Deus, como em Bruges não vi (porque está fechado o tubo num cofre e não era sexta-feira) o "Santo Sangue", como na Tate Gallery, em Londres,



Retrato de ensaio: G. Alpois Padilha

vi de facto a paleta e os pincéis de Turner, também em Stratford-upon-Avon vi uma data de coisas nas paredes da casa onde "ele" nasceu. Não eram, é certo, o chinelo da sua refastelada reforma no palacete de "New Place" (cujas fundações, como as dos palácios de Conimbriga ou de Pompeia, se conservam, devidamente exumadas e enrelvadas), nem o tinteiro com a tinta que sobrou de escrever *A Tempestade* ou a sua parte na *Henrique VIII* (últimas peças presumivelmente, e a tinta que sobrou só pode ser delas), nem a pena com que tão bem sempre elidiu o seu pensamento (como supremo homem do teatro que era). Mas eram fotocópias de documentos vários, edições contemporâneas dos livros por onde terá estudado as suas, que se saiba, pouquíssimas letras (como é possível que não fosse formado em humanidades literatas um tão grande homem? Muito estranho), dos livros que utilizou descaradamente nas suas obras, etc., etc. Tudo ali está para provar, como o busto do nicho sobranceiro à sua pedra tumular e às da família (é de facto indecente insinuar que ele casou aos 18 anos com uma rapariga mais velha, e que a primeira filha nasceu seis meses depois), todas floridas pelos devotos ou pela Comissão de Turismo, na Holy Trinity Church, que ele era o cidadão emérito e, no entanto, não se sabe quem. Se o busto foi posto lá poucos anos depois da sua morte [1616], quando viveriam ainda muitos que o haviam conhecido, como foi, deve estar parecido. Parecidas estarão também a casinha confortável onde se criou sua mulher, a casa de seu pai onde ele nasceu [1564], a casa de Mary Arden, sua mãe. A escola, onde andou, ainda é a mesma, e funciona. A sua lendária carteira (de bom aluno?) existe. E é com emoção que se passa, por diante da tipografia velhinha que imprimiu o Primeiro Fôlio, ou seja, a primeira edição das *Obras Completas*, em 1623, e que ainda imprime,

para o Memorial Theatre, os argumentos e os programas das peças. O rio, os campos verdejantes, as casas isabelinas autênticas ou imitadas, o inn do seu tempo que é o hotel onde estive (e em cujo *lounge* se descobriu numa parede uma pintura a fresco do tempo da cerveja que ele bebeu – “oh no more cakes and ale”), até a imagem da floresta de Arden, que desapareceu, tudo isso comove profundamente. Os espíritos fortes, em geral, não se comovem com o que é expressamente feito para comovê-los. São uns tristes. Não percebem nada de arte. Eu, que percebo (é uma das minhas presunções), comovi-me. Mesmo o célebre monumento do jardim, no cimo do qual ele está abandonado como o nosso poeta Chiado, de papel na mão (ou a meditar no “To be or not to be?” – não me recordo), tudo em bronze, com o Falstaff e o Hamlet e a Lady Macbeth e não sei quem mais à volta, todos em bronze, no gosto mais “caca” que o século XIX produziu (até parecem fugidos aos quadros pré-rafaelitas da Tate), mesmo esse me comoveu, e andei, como se fosse americana, à volta dele. O mau gosto comove os críticos desprevenidos, e é uma excelente introdução às obras-primas. Quem nunca leu o Campos Júnior não pode apreciar Camões sem complexos de inferioridade. Quem nunca foi a Stratford ouvir uma daquelas peças, ali no coração lendário da sua terra natal, sabendo que pisou por onde ele pisou, e sabendo que é parvoice ligar importância a essas emoções, pode amar Shakespeare, mas não o conhece pessoalmente. É exatamente como os eruditos e os sábios professores, com a diferença, que lhe é favorável, de estes, coitados, serem perfeitamente incapazes de amar seja quem for e muito menos os cadáveres imaginados que dissecam.

Quando voltei a Londres, a crítica ocupava-se de uma obra shakespeariana, escrita meritariamente por uns sujeitos que tinham sido funcionários, na América, dos Serviços de Cifra. Pois aplicaram a sua ciência experimental na guerra quente e fria aos textos, e não encontraram o Bacon! Não encontrariam também o Shakespeare, se o procurassem. Eu honro-me de o ter encontrado nos palcos, mesmo vestido de Luis II da Baviera, quando Hamlet. Mas esta primeira variação – parentética e safada – vai longa. Prometo que a segunda não será desprevenida.

In Do Teatro em Portugal. Lisboa: Edições 70, 1988, 334-336.



Fotografia de encenação © Alípio Padilha

WILLIAM SHAKESPEARE

CRONOLOGIA
(1564 - 1616)

1564

William Shakespeare nasce a 23 de abril, em Stratford-upon-Avon, uma próspera cidade mercantil e uma das mais importantes do condado de Warwickshire. Filho de John Shakespeare, um comerciante bem sucedido e membro do conselho municipal e de Mary Arden, membro de uma das mais notáveis famílias de Warwickshire.

1570

O pai de Shakespeare é acusado por duas vezes de emprestar dinheiro a juros. Shakespeare frequenta a liceu de Stratford, onde os filhos dos comerciantes da região aprendiam Grego e Latim.

1572

O pai de Shakespeare é acusado de comércio ilegal de lã.

1582

Shakespeare casa com Anne Hathaway, oito anos mais velha.

1583

Nascimento de Susannah, a primeira filha do casal.

1585

Nascimento dos gêmeos Hamnet e Judith.

1588

Ano provável da entrada de Shakespeare no mundo teatral londrino.

1592

O pai de Shakespeare falta ao serviço religioso por receio de um processo judicial por dívidas. *Ricardo III* e *Comédia de enganos*. Em virtude do encerramento dos teatros londrinos entre 1592-94 por causa da peste, Shakespeare compõe dois poemas narrativos: *Venus and Adonis* (publicado em 1593) e *The Rape of Lucrece* (publicado em 1594).

1594

Fundação dos Lord Chamberlain's Men, com Shakespeare como um dos atores e onde permanecerá até ao fim da sua carreira. *A Fera amansada* e *Tito Andrônico*.

1595

Romeu e Julieta; *Sonho de uma noite de verão*; *Ricardo II*.

1596

Morte do filho de Shakespeare, Hamnet. Ano provável da escrita de *O Mercador de Veneza*; *Henrique IV - Parte I*.

1597

Shakespeare compra uma grande casa em Stratford-upon-Avon, New Place, mas não cumpre o pagamento de impostos em Londres.

1598

Muito barulho por nada; *Henrique IV - Parte II*.

1599

Os Burbages e alguns membros dos Lord Chamberlain's Men (entre eles, Shakespeare) constroem o primeiro Globe Theatre em Southwark, na margem sul da Tamisa. *Henrique V*; *Júlio César*; *À Vossa vontade*.

1600

Shakespeare volta a faltar ao pagamento de impostos. Apresentação pública de *Hamlet*.

1601

Morte do pai de Shakespeare. Os Lord Chamberlain's Men são pagos por Essex e outros conspiradores para representarem *Ricardo II* na véspera da sua rebelião, um golpe que resulta em fracasso. *Noite de Reis*, *Tróilo e Crésida*.

1602

Shakespeare compra novas propriedades em Stratford-upon-Avon.

1603

A companhia de Shakespeare adota o nome de King's Men. Morte da Rainha Isabel I e subida ao trono de Jaime VI (da Escócia) e I (de Inglaterra). A peste volta a assolar Londres e os teatros são temporariamente encerrados.

1604

Os King's Men participam na coroação do novo rei. *Otelo*, *Medida por Medida*.

1605

Shakespeare compra novas propriedades em Stratford-upon-Avon. A companhia de Shakespeare é contratada para representar sete peças na corte. *Rei Lear*.

1606

Macbeth, *António e Cleópatra*.

1607

A filha de Shakespeare, Susannah, casa com John Hall, um conhecido médico de Stratford-upon-Avon. *Coriolano*.

1608

Os Burbages, juntamente com Henry Evans e alguns dos membros dos King's Men, formam um consórcio para gerir um teatro em Blackfriars.

1609

Os King's Men começam a ocupar o teatro de Blackfriars, que passam a utilizar alternadamente com o Globe.

1610

Conto de Inverno.

1611

Ano provável do regresso de Shakespeare a Stratford-upon-Avon. *A Tempestade*.

1613

O Globe Theatre é destruído pelo fogo no dia 23 de junho. Richard Burbage, William Shakespeare e outros membros dos King's Men reconstruem o teatro. Ano provável da escrita de *Os Dois nobres parentes*, de Shakespeare e Fletcher.

1616

A segunda filha de Shakespeare, Judith, casa com Thomas Quiney. Morte de Shakespeare, em abril, no dia em que completa 53 anos.

Estética (ambas na Universidade Nova de Lisboa). Foi bolsista do Centro Nacional de Cultura e deu aulas de Teatro na Escola Superior de Dança. Em teatro, trabalhou com Luís Castro, Eduardo Barreto, Carla Ballo, Jean Paul Buchner, Alvaro Correia, António Pires, Mala Voadora, O Bando e Teatro da Garagem. É colaborador assíduo do Teatro Praga. Encenou a Grupa de Teatro da Nova entre 2004 e 2006, tendo realizado espetáculos a partir da obra de Samuel Beckett, Peter Handke e Édipo-Rei de Esquilo. Recebeu dois prémios: Prémio FATAL, Cidade de Lisboa para o espetáculo mais original (2006) e Prémio FATAL Melhor espetáculo para Blame Beckett (2007), bem como uma menção honrosa para Máquina Édipo (2008). Foi cocriador, com Inês Vaz, dos espetáculos *Non Shot*, *First, I Love Broadway* e *Frei Luis de Sousa de Almeida Garrett*, apoiados pelo Ministério da Cultura DGarçes e Fundação Calouste Gulbenkian. É professor de português.

JOSE CAPELA

[cenografia]
Formou-se em Arquitetura e é docente da Universidade do Minho desde 2000, lecionando atualmente nos cursos de Arquitetura e de Teatro. Acaba de concluir a dissertação de doutoramento *Operar conceptualmente na arte. Operar conceptualmente na arquitetura*, iniciada no TUP. Em 2003, fundou a companhia Mala Voadora com Jorge Andrade, com quem partilha a direção artística, sendo responsável pela cenografia dos espetáculos. Trabalha

hoje como cenógrafo com Rogério de Carvalho, João Mota, Miguel Loureiro e Alvaro Correia, e foi consultor de projetos de Dinis Machado, Victor Hugo Pontes, 6 (Tiago Cadete e Raquel André) e Flávia Rodrigues. Escreve e apresenta comunicações, regularmente, sobre arquitetura e sobre cenografia.

JUAN SOUTULLO

[figurinos]
Natural da Galiza, diplomou-se pelo Conservatório Nacional e exerceu, durante alguns anos, a profissão de ator, tendo-se dedicado especialmente à cenografia e figurinos. A sua atividade principal tem sido a realização plástica de espetáculos em áreas tão diversas como o teatro, a dança, o musical, a ópera e a ópera. Tem trabalhado com a maioria dos encenadores e teatros portugueses e participou já em mais de duzentos espetáculos, desde os clássicos ao teatro de vanguarda. Criou vários decors para cinema e televisão e, como pintor, expôs pela primeira vez em 1965, tendo, a partir dessa data, apresentado os seus trabalhos em dezenas de exposições, estando representado em diversas coleções públicas e privadas. Ilustrou várias obras literárias e foram-lhe atribuídos diversos prémios de artes plásticas e de teatro.

PAULO GRACA

[desenho de luz]
Começou a atividade de desenhador de luz em 1978 e, desde aí, diversificou o seu trabalho por várias áreas artísticas: teatro, balado, exposições, moda, performance e ópera.

Paralelamente, manteve colaborações com arquitetos, na área de iluminação arquitetónica, de interiores e decorativa, para hotéis, lojas, bares, restaurantes e habitação. Trabalhou com alguns dos mais representativos encenadores, coreógrafos e cenógrafos. Foi Diretor Técnico da CNB de 1996 a 1998 e do Centro Cultural de Belém de 1998 a 2010.

HUGO FRANCO

[música; interpretação]
Estreou-se no teatro em 1997, com *O Homem dentro do armário*, uma produção da Comunidade de Pesquisa, com encenação de João Mota. Desde então, tem trabalhado como músico e ator profissional. Tem integrado vários programas e novelas na televisão. Enquanto músico, frequentou a Escola do Hot Clube de Portugal. É membro fundador do grupo MERCURIOROMOS, onde tocou como guitarra rítmica, além de ser autor e compositor de vários originais da banda. Também é membro fundador do projeto musical VELUDO, com vários espetáculos ao vivo.

MARTA JORGE

[assistente de encenação]
Em 2006, terminou o Curso Complementar de Violino pelo Conservatório Regional de Évora. Em 2009, terminou a Licenciatura em Teatro pela Universidade de Évora, tendo no mesmo ano ingressado no Mestrado em Teatro – Rama Arte do Alor, na mesma instituição. Neste âmbito, trabalhou com Maria do Céu Guerra, Fernanda Lapa, João Grosso, Ana Tamen, Cristina Carvalho, Igor Gandara, Miguel Seo-

bra, Nicolau Antunes, entre outros. Trabalhou ainda com Polina Klimovitskaya no âmbito dos workshops do Ator Permanente, nas suas três edições (2007, 2008, 2009). Participou ainda em workshops dirigidos por Deb Marcolin (EUA), Renato Fronteira (O Corpo como Fronteira - UNICAMP - LUME Teatro, Brasil), Jésser de Souza (UNICAMP - LUME Teatro, Brasil). Em 2009, frequentou o Summer Conservatory no Michael Howard Studios em Nova Iorque. Foi assistente de encenação de Alvaro Correia na produção da Comunidade de Pesquisa *Design for Living*, tendo de seguida integrado o gabinete de produção como estagiária.

[ATORES]

CARLOS PAULO

Ator profissional desde 1967, estreou-se no Teatro Estúdio de Lisboa, tendo passado pela Casa da Comédia, Paraíso Infantil/Vasco Morgado, Teatro Experimental de Cascais, Companhia Laura Alves, Companhia Teatral de Angola, Teatro ABC, Companhia Teatral do Chiado, Filipe La Féria - Produções, Teatro Meridional, Festival de Teatro de Mérida - Espanha e foi sócio fundador do "Metru", do Teatro Laboratório de Lisboa "Os Boneceiros" e fundador da Comunidade de Pesquisa (1972), onde ainda se mantém. Para além da atividade de ator, é também formador, figurinista, tradutor e autor de textos para teatro, televisão e música.

Como ator, representou cerca de 98 peças, além da participação em centenas de programas de rádio, televisão e cinema.

CARLOS VIEIRA DE ALMEIDA

Ator profissional desde 1972, com a peça *Oh papá, pobre papá, a mamã pendurou-te no armário e eu estou tão triste*. Frequentou vários workshops de interpretação, voz e movimento, dirigidos por Carmen González, Luís de Lima, Marcia Haufrecht, Zigmund Molik e Luis Madureira. Tem participado em diferentes áreas de trabalho, como teatro, rádio, televisão, cinema, dobragem e publicidade. No teatro, tem sido dirigido, entre outros, por João Lourenço, Armando Caldas, Rui Mendes, José Blanco Gil, Luis Miguel Cintra, Francisco Nicholson, Luzia Maria Martins, Helder Costa, Maria do Céu Guerra, Joaquim Benite, Rogério de Carvalho, Marco Medeiros e João Mota.

CRISTINA CARVALHAL

Bacharel em Formação de Atores pela ESTC (1986), licenciou-se em Teatro e Educação nesta escola em 2006. Concluiu o Seminário de Formação para Jovens Encenadores em 2003. Realizou adaptações teatrais e encenações de obras de Raymond Carver, Witold Gombrowicz, Boris Vian, Peter Handke e Alexandre Herculano. Como atriz, destaca o trabalho com Nuno Cardoso, Nuno Carinhos, Sandra Faleiro, Carlos J. Pessoa, Tiago Rodrigues, Mónica Calle, Fernando Lapa, Fernando Gomes e João Lourenço. Lecionou na Universidade de Évora, na ESTC, na Escola

Superior de Arte e Design das Caldas da Rainha e codirigiu um workshop de Teatro no Estabelecimento Prisional de Tires. Em 1995, foi cofundadora da Escola de Mulheres - Oficina de Teatro.

CUCHA CARVALHEIRO

Integrou o elenco do Teatro do Mundo, Teatro do Século, Comunidade de Pesquisa, Companhia Teatral do Chiado e Escola de Mulheres - Oficina de Teatro, de que foi cofundadora. Interpretou uma grande variedade de autores e géneros teatrais, destacando a sua interpretação em *A Cabaça* de Edward Albee, com encenação de Alvaro Correia, pela qual ganhou o Globo de Ouro 2004 - Melhor Atriz de Teatro. No cinema, destaca a sua participação em *Viúva rica, solteira não fica* de José Fonseca e Costa (2006). Dirigiu nos últimos anos, peças de Eric-Emmanuel Schmitt, Bergman, Lidia Jorge. Tem participado como atriz e diretora de atores em várias séries para TV e telenovelas. Assumiu a direção artística da produtora NBP (atual PLURAL), entre 2002 e 2004. Foi diretora do Teatro da Trindade/Fundação Inatel entre maio de 2009 e fevereiro de 2013.

EDUARDO BREDA

Em 2012, terminou a Licenciatura de Teatro, ramo Atores, da ESTC. Estreou-se profissionalmente com *Gonçalo Amorim* no espetáculo *A Morte de um caixa viajante*, de Arthur Miller (Teatro Experimental do Porto, 2010). Nesse mesmo ano, também na TEP, trabalhou com Nuno

Cardoso em *Longa jornada para a noite*, de Eugene O'Neill. Em 2011, integrou o elenco dos espetáculos *Felizmente há luar!*, enc. Cláudio Silva (TEP), e *Santa Joana dos matadouros*, de Bertolt Brecht", enc. Bernard Sobel (TMA), e participou na performance *Pleasure Gardens*, de André Guedes. Já em 2012, trabalhou com Ricardo Pais no espetáculo *Mercador de Veneza* e participou na criação de *Lugar comum*, espectáculo integrado no ciclo Sala Experimental, promovido pelo TMA e organizado por Jean Paul Bucchieri.

ELSA GALVÃO

Começou a trabalhar em 1980, no Teatro Emarginato, tendo ingressado na equipa do Chapiô em 1987, onde se manteve até 1991 trabalhando diretamente com Teresa Ricou em atividades de animação no Chapiô e no C.O.A.S.. Dá início na mesma época a uma colaboração regular com Fernando Gomes, que durou até 2009. Trabalhou também com João Mota, Adriano Luz, Fernanda Lapa, Graça Correia, Teresa Sobral, Diogo Infante, João Lagarto. É presença regular na televisão em séries e em novelas. No cinema, trabalhou com Luís Filipe Rocha e Jorge António. Tem colaborado com Maria João Luís e com o Teatro da Terra (Ponte de Sor) onde estreou uma peça sua e de João Didelet, *A Loja das lamparinas*. Com os Artistas Unidos, tem participado em várias peças e, em 2010/2011, é encenada por Jorge Silva Melo para o monólogo *da Fala da criada dos Noailles...*, pelo qual recebeu uma nomeação

para os Globos de Ouro na categoria de Teatro/Melhor Atriz.

FERNANDO GOMES

Como ator, trabalhou sob a direção de Carlos Avilez, no Teatro Experimental de Cascais, Filipe La Féria, na Casa da Comédia, João Brites, no Bando, João Mota, na Comuna, Carlos Fernando, no Teatro da Graça, João Lourenço, no Teatro Aberto, Fernanda Lapa, na Escola de Mulheres, Luis Assis, no Teatro Maria Matos, Carlos Pessoa, no Teatro da Garagem e Diogo Infante, no Teatro Maria Matos. A partir de 1980, começa a escrever, encenar e produzir os seus próprios espetáculos. Desde 1991, tem assinado as versões musicais que encena no Teatro Infantil de Lisboa, trabalho pelo qual foi várias vezes distinguido. Cofundador da Associação Cultural "KlássikUs", tem ainda uma colaboração regular com a televisão.

F. PEDRO OLIVEIRA

Iniciou-se no teatro em 1985, no Grupo "ContraRegra". Mais tarde, ingressa no Curso de Formação de Atores da ESTC, que conclui em 1989. Formador certificado pelo Conselho Científico-Pedagógico da Formação Contínua nas áreas de Técnica Vocal e Teatro, participou já em inúmeros espetáculos. Trabalhou ainda com Carlos Avilez, Carlota Gonçalves e Carlos Gomes, Fernando Gomes, Guilherme Filipe, Isabel Piscarreta, Jean-Pierre Tailhade, José Abreu, José Carretas, José Martins, José Peixoto, Luis Miguel Cintra e Miguel Abreu. Desde 1996, tem criado e participado

em espetáculos, ateliers e animações dedicados às crianças, nomeadamente nos projetos "Música para pais e filhos", "O Livro Mágico", entre outros. Foi também professor de Expressão Teatral em diversas escolas do ensino básico e secundário, já participou em diversos filmes de cinema e televisão, séries e novelas televisivas e deu a sua voz a vários personagens animados. Desde 2003, é diretor artístico do projecto de teatro interativo 'Salto no escuro'.

JOÃO LAGARTO

Fez estudos de Atuação no Conservatório de Lisboa (1972/73/74) e é ator profissional desde 1974. Trabalhou como ator, encenador e tradutor em mais de 60 peças de teatro. É fundador de quatro grupos de teatro - Centro Cultural de Évora (1975), Maizum (1981), Alta Recreação (1984) e Teatro da Malaposta (1988). Recebeu o prémio da Crítica de Melhor Ator do Ano, em 2006, pelo monólogo *Começar a acabar*, de Samuel Beckett. No cinema, estreou-se em *Histórias selvagens* de António Campos (1978), tendo desde então trabalhado em dezenas de produções não só portuguesas como de diversas outras nacionalidades. Participou, como responsável pela área de teatro, no lançamento da Escola de Circo - Chapiô. Foi professor de Atuação no IFICT (Instituto de Formação, Investigação e Criação Teatral).

JOÃO VICENTE

Estreou-se como ator profissional em *Hamlet* de William Shakespeare, com o Teatro Tapafuros, numa

encenação de Rui Mário. No mesmo ano, junta-se ao Grupo de Teatro de Letras onde trabalha com Ávila Costa. Em 2007, ingressa na ESTC onde faz a sua licenciatura em Teatro no ramo de Atores. Profissionalmente, fez vários trabalhos pelas seguintes companhias: Teatro Tapafuros, Byfurcação, Teatromasca (*As Três vidas de Lucie Cabro* de John Berger), *Ar de Filmes* (*Say It With Flowers* de Gertrude Stein), Grupo 373 (cofundador), Escola de Mulheres e Teatro Aberto (*Vermelho* de John Logan). Trabalhou ainda com os encenadores António Pires, José Henrique Neto, Pedro Alves, Mário Trigo, Luca Aprea, Isabel Medina e João Lourenço.

MANUELA COUTO

Iniciou a sua atividade profissional em 1982, no Teatro de Animação de Setúbal, sob a direção de Carlos César, onde se manteve até 1985. Também em 1982, iniciou o Curso de Formação de Atores da ESTC e Cinema do Conservatório Nacional de Lisboa. Em 1986, inicia o seu trabalho na Comuna Teatro de Pesquisa, onde se manteve por quinze anos. Durante esse período, interpretou diversos papéis em mais de quatro dezenas de espetáculos, dos mais diversos estilos e autores. Em 2002, inicia uma atividade mais regular na televisão, tendo participado em diversas novelas, séries e telefilmes, também na direção de atores. Deu aulas de Interpretação, mais recentemente no Curso de Interpretação para Televisão sob a direção de Nicolau Breynner, na Universidade Lusófona. Foi várias vezes distinguida pelo seu trabalho como atriz.

ROGÉRIO VIEIRA

Fez parte do elenco base do Teatro da Cornucópia, entre 1976-1998. Posteriormente, trabalhou em diversos projetos, com os encenadores Jorge Silva Melo, Fernanda Lapa, Rui Mendes, Solveig Nordlund, Cucha Carvalho, Tim Carrol, John Retallack, Álvaro Correia, Fernando Gomes e Maria Emilia Correia. Encenou e interpretou *Memórias de uma mulher fatal* (1981 - Prémio Revelação da Casa da Imprensa) de Augusto Sobral. Encenou, também do mesmo autor, *Abel, Abel, Bela-Caligula* e *Playland* (Athol Fugard). No cinema, trabalhou com Manoel de Oliveira, João Botelho, Jeanne Waltz, Margarida Gil, Luis Filipe Rocha e José Fonseca e Costa.

VÍTOR NORTE

Estuda Ballet Clássico com Anna Mascolo e depois no Conservatório Nacional de Dança Clássica e Mímica e Pantomima na Fundação Calouste Gulbenkian. Estreia-se como ator na Casa da Comédia, em 1969, na peça *Os Quatro cubos de Arrabal*. Desde então, tem tido uma atividade regular no teatro, onde tem sido dirigido por nomes como Carlos Avilez, Antonino Solmer, Alexandre de Sousa, João Canijo, Norberto Barroca, Blanco Gil ou Helena Pimenta. Presença regular em várias séries e novelas na televisão portuguesa, bem como no cinema.

GONÇALO BOTELHO

Frequenta o Curso Profissional de Artes do Espetáculo - Interpretação, na Escola Secundária D. Pedro V, onde participou nas seguintes peças: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, *Comédia de Rubena*, de Gil Vicente, *Senhores do bairro*, de Gonçalo M. Tavares, *Otelo*, de William Shakespeare, *O Avarento*, de Molière. Participou ainda em campanha publicitária para a Optimus. Atualmente, é estagiário na Comuna Teatro de Pesquisa.

ROGÉRIO VALE

Frequenta o Curso Profissional de Artes do Espetáculo - Interpretação, na Escola Secundária D. Pedro V, onde participou nas seguintes peças: *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, *Comédia de Rubena*, de Gil Vicente, *Senhores do bairro*, de Gonçalo M. Tavares, *Otelo*, de William Shakespeare, *O Avarento*, de Molière. Atualmente, é estagiário na Comuna Teatro de Pesquisa.

TEATRO NACIONAL D. MARIA II, E.P.E.

DIREÇÃO ARTÍSTICA

JOÃO MOTA

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

CARLOS VARGAS
ANTÓNIO PIGNATELLI
SANDRA SIMÕES

SECRETARIADO
CONCEIÇÃO LUCAS
MOTORISTA
RICARDO COSTA

ATORES
JOÃO GROSSO
JOSÉ NEVES
LÚCIA MARIA
MANUEL COELHO
MARIA AMÉLIA MATTA
PAULA MORA
ATORES CONTRATADOS
PARA A TEMPORADA 2012/13
BERNARDO CHATILLON
JOANA COTRIM
JORGE ALBUQUERQUE
LITA PEDREIRA
LUIS GERALDO
MARIA JORGE

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
CARLA RUIZ
MANUELA SÁ PEREIRA
RITA FORJAZ

DIREÇÃO DE CENA
ANDRÉ PATO
CARLOS FREITAS
ISABEL INÁCIO
MANUEL GUICHO
PAULA MARTINS
PEDRO LEITE
AUXILIAR DE CAMARIM
PAULA MIRANDA
PONTOS
CRISTINA VIDAL
JOÃO COELHO
GUARDA-ROUPA
ALDINA SEMEDO (MESTRA)
GRAÇA CUNHA

DIREÇÃO TÉCNICA
JOSÉ CARLOS NASCIMENTO
ERIC DA COSTA
VERA AZEVEDO

MAQUINARIA
E MECÂNICA DE CENA
VÍTOR GAMEIRO
JORGE AGUIAR
MARCO RIBEIRO
PAULO BRITO
NUNO COSTA
RUI CARVALHEIRA
ILUMINAÇÃO
JOÃO DE ALMEIDA
DANIEL VARELA
FELICIANO BRANCO
LUÍS LOPES
PEDRO ALVES
SOM / AUDIOVISUAL
RUI DÂMASO
PEDRO COSTA
SÉRGIO HENRIQUES
MANUTENÇÃO TÉCNICA
MANUEL BEITO
MIGUEL CARRETO
MOTORISTA
CARLOS LUÍS

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO
E IMAGEM
RAQUEL GUIMARÃES
MARIA JOÃO SANTOS
ASSESSORIA DE IMPRENSA
JOÃO PEDRO AMARAL
PRODUÇÃO DE CONTEÚDOS
MARGARIDA GIL DOS REIS
DESIGN GRÁFICO
FRANCISCO ELIAS
MARGARIDA KOL

DIREÇÃO ADMINISTRATIVA
E FINANCEIRA
CARLOS SILVA
EULÁLIA RIBEIRO
ISABEL ESTEVENS
CONTROLO DE GESTÃO
MARGARIDA GUERREIRO
TESOURARIA
IVONE PAIVA E PONA
RECURSOS HUMANOS
ANTÓNIO MONTEIRO
MADALENA DOMINGUES

DIREÇÃO DE MANUTENÇÃO
SUSANA COSTA
ALBERTINA PATRÍCIO
MANUTENÇÃO GERAL
CARLOS HENRIQUES
LUÍS SOUTA
RAUL REBELO
INFORMÁTICA
NUNO VIANA
TÉCNICAS DE LIMPEZA
ANA PAULA COSTA
CARLA TORRES
LUZIA MESQUITA
SOCORRO SILVA
VIGILÂNCIA
GRUPO 8

DIREÇÃO DE RELAÇÕES
EXTERNAS E FRENTE
DE CASA
ANA ASCENSÃO
CARLOS MARTINS
DEOLINDA MENDES
FERNANDA LIMA
BILHETEIRA
RUI JORGE
CARLA CEREJO
NUNO FERREIRA
RECEÇÃO
DELFINA PINTO
ISABEL CAMPOS
LURDES FONSECA
PAULA LEAL
ASSISTÊNCIA DE SALA
COMPLET'ARTE

DIREÇÃO DE DOCUMENTAÇÃO
E PATRIMÓNIO
CRISTINA FARIA
RITA CARPINHA
LIVRARIA
MARIA SOUSA
BIBLIOTECA | ARQUIVO
ANA CATARINA PEREIRA
RICARDO CABAÇA

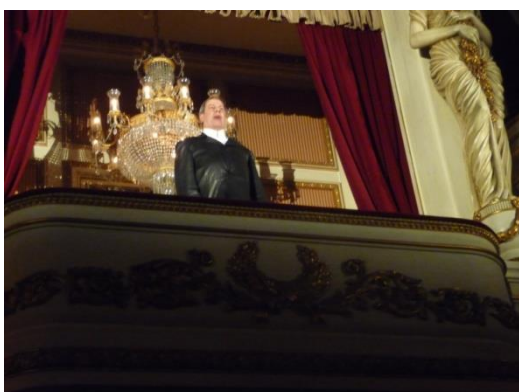
Apêndices

Apêndice 1:

Fotografias de ensaio



Fotografias do Espectáculo



Apêndice 2:

TEATRO ■ A VOSSA VONTADE ESTREIA QUINTA-FEIRA

Troca de sexo no palco do D. Maria

■ Manuela Couto, João Lagarto e Vítor Norte protagonizam uma comédia de William Shakespeare sobre a ambiguidade sexual e a primazia do amor

■ ANA MARIA RIBEIRO

João Lagarto e Manuela Couto apaixonam-se. Mesmo quando ela se veste de homem, a atração é irreprimível. Mas Cristina Carvalhal, perseguida por Vítor Norte, também está apaixonada por Manuela Couto e não perde uma oportunidade para a beijar.

É assim no palco do D. Maria II, em Lisboa, onde estreia, quinta-feira às 21h00, 'À Vossa Vontade', peça de William Shakespeare e nunca representada no nosso País e em que o encenador Álvaro Correia sustenta a sexualidade ambígua – não cara ao bardo isabelino. 'Abrimos todas as leituras do texto', explica Álvaro Correia, 'que diz interessar-se pela peça há muito tempo', até pela "imperfeição formal" e pelo seu "carter quase experimental".

"Shakespeare lança temas para os abandonar a seguir, brinca com o teatro, e acaba a fazer o elogio do amor, como valor supremo", diz o encenador.

E quem se surpreender ao ver,

"Peça revela a maturidade de William Shakespeare"

Álvaro Correia



Manuela Couto (vestida de homem), Cristina Carvalhal e João Lagarto numa cena do espetáculo

como pares amorosos, atores maduros como Carlos Paulo e Cucha Carvalheiro, Elsa Galvão e F. Pedro Oliveira não estranhe: é opção clara da encenação, que escolheu intérpretes com experiência. "Apesar de ser uma co-

média, isto não é o 'Romeu e Julieta'. Há uma sofisticação e uma sabedoria nas falas das personagens que não é própria de jovens e que revela a própria maturidade de Shakespeare quando escreveu esta comédia", conclui.

Numa tradução "ágil, poética e comunicativa" de Fernando Villas-Boas, a peça tem música de Hugo Franco, cenário de José Capela e figurinos de Juan Soutullo. É para ver até 14 de abril. ■



Cristina Carvalho e Manuela Couto, constante sedução entre as duas primas

NATACHA CARDOSO/GLOBAL IMAGENS

O tal monólogo em que “o mundo é um palco”

Teatro. Álvaro Correia encena a comédia ‘A Vossa Vontade’, de Shakespeare, entre hoje e 14 de abril no Teatro D. Maria II, em Lisboa

MARIA JOÃO CAETANO

Vestida de homem, Rosalinda, que é mulher, atrai Célio tanto quanto atrai Orlando. Beijos entre elas e entre eles, a bissexualidade permanentemente a espreitar no palco do Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa. “Isso já estava no texto de Shakespeare. Podíamos tê-la disfarçado mas quisemos que a ambiguidade sexual estivesse muito sublinhada”, admite Álvaro Correia, o encenador do espetáculo que hoje se estreia.

“Apetecia-nos muito fazer uma comédia”, explica Álvaro Correia. “Este é um texto com um carácter experimental muito vincado. Como se Shakespeare lançasse vários fios, temas muito diferentes, e depois deixasse cair os que não interessam e só agarrasse aqueles que realmente lhe interessam. E acaba por ser um jogo teatral sobre o amor, esse é o grande tema da peça.” É uma comédia mas não é uma comédia “para nos fazer esquecer”, é uma “comédia que nos ajuda a viver melhor e dá-nos uma certa esperança” acrescenta.

do défice de valores, ou dos melindrosos défices familiares, porque muitas contas à vida se fazem em *À Vossa Vontade*.”

O divertimento é assumido em palco por um elenco grande (só possível graças à coprodução entre o Teatro Nacional e a Comuna) e experiente, em que se encontram, entre outros, Vítor Norte, Rogério Vieira, Cristina Carvalho, Carlos Paulo, Fernando Gomes, Elsa Galvão e Cucha Carvalheiro. O par romântico, Rosalinda e Orlando, é interpretado magnificamente por Manuela Couto e João Lagarto, com rugas e barrigas com

que Shakespeare provavelmente não sonhou. “A escolha do elenco acentua o lado do jogo do teatro, essa foi uma opção dramatúrgica”, explica Álvaro Correia. “São atores mais velhos e que não estão a fingir que são novos. E que dão uma maturidade diferente às cenas, fica claro que isto não tem nada que ver com o amor inocente da juventude.”

À Vossa Vontade (*As You Like It*, no original) foi escrita por Shakespeare por volta de 1600. Comédia pontuada pelos enganos e desencontros típicos das comédias (é impossível não nos lembrarmos de *Sonho de Uma Noite de Verão*), a peça começa na corte onde as lutas pelo poder e as discussões familiares conduzem à expulsão ou à fuga daqueles que se recusam a acatar as ordens. É na floresta que se encontram todas estas personagens que vivem disfarçadas, numa segunda pele. A floresta é também, como sempre, o local de todas as transgressões.

A floresta é o teatro. Isso é claro para Álvaro Correia, que também interpreta o papel de Jácome, o viajante melancólico a quem cabe

CRIANÇAS

‘Olhos de Gigante’ no Dia do Teatro

• O teatro O Bando regressa ao Teatro Nacional D. Maria II, em Lisboa, na próxima semana com o espetáculo *Olhos de Gigante*, destinado ao público infantojuvenil. Trata-se de uma criação de João Brites e Miguel Jesus, a

